

« Comment écrire une théorie de la poésie moderne sans lui présupposer une définition académique, fût-elle moderniste ? Comment la saisir sans lui imputer telles ou telles fonctions essentielles, cognitives ou sociales, fussent-elles repensées pour trouver une vraisemblance dans le contexte de notre époque ? *Littéralité* regroupe des essais de Jean-Marie Gleize, publiés au cours des années 1980-1990, qui ont fortement marqué notre génération par la manière dont ils ont renouvelé l'approche poéticienne. D'abord, la poésie n'y est plus pensée comme un art uniforme, ensemble d'activités cohérentes entre elles, mais comme une somme de pratiques plurielles, très diverses et se développant dans des territoires institutionnels imprévisibles. La théorie redécoupe l'espace poétique, souvent hors des frontières du littéraire au sens étroit du terme. Les poésies qu'elle examine ne sont pas conçues avant tout comme des œuvres parfaites en soi, suffisant bien à nos lectures. Elles sont observées littéralement comme des manières d'exister, des disciplines personnelles dont l'ordre agirait sur la vie quotidienne de qui s'y adonne, et pour lesquelles la fixation d'un Texte définitif peut ne revêtir qu'une importance secondaire. Ce qui toujours intéresse Gleize, dans cette somme, qu'on peut tenir comme une généalogie, à partir du romantisme, de notre poésie actuelle, est l'analyse crédible des pouvoirs concrets de la poésie. La question centrale, creusée page après page, est celle-ci : comment la poésie peut-elle devenir un moyen de changer nos formes de vie, d'en inventer et d'en montrer d'autres possibles ? »

Christophe Hanna

20 €



Questions théoriques

Littéralité

Jean-Marie Gleize

Jean-Marie Gleize

Littéralité

Poésie et figuration

A noir. Poésie et littéralité

Questions théoriques
collection *forbidden beach*

LITTÉRALITÉ

Poésie et figuration a initialement paru aux éditions du Seuil, dans la collection « Pierres vives », en 1983.

À *noir*: *Poésie et littéralité*, a initialement paru, chez le même éditeur, dans la collection « Fiction et Cie » alors dirigée par Denis Roche, en 1992.

Jean-Marie Gleize

Littéralité

Poésie et figuration

À noir. Poésie et littéralité

Questions théoriques
collection *Forbidden Beach*

PRÉFACE

par Christophe Hanna

Les conceptions de la littérature qui prévalent, non seulement celles enseignées, mais aussi celles incrustées dans nos réflexes mentaux, définissent les objets poétiques comme des objets verbaux *a priori* porteurs de qualités distinctives et appréciables d'abord pour cette raison. Le texte poétique, donc, avant même d'en statuer la fonction, est attendu comme un complexe de qualités particulières qui le distinguent des usages communs, sans autre valeur que celle de dire ce qu'ils ont à dire. De Boileau à Roubaud (en passant par Hugo, Ponge ou Barthes), se perçoit, malgré l'intense diversité des reconceptions, une même logique de définition, un même présupposé : la poésie opère une transformation qualitative sur la langue, elle se donne concrètement comme une intensification de qualités ou de propriétés linguistiques dont la perception s'imposerait d'elle-même, voire s'opposerait au flux verbal commun des langages de la communication. Une même métaphore sert alors de sous-bassement définitionnel, celle du modelage d'un matériau brut donné ou d'une « nature » première que l'artisanat des lettres transforme en objet de culture.

La diversité, les points de friction et de rupture entre époques ou esthétiques sont alors avant tout à rechercher dans le sens donné à l'idée de « travail » littéraire. Quel type de transformation est effectué, compte tenu de ce que l'on imagine être le mode d'être de ce matériau-

langue de base, de ses facultés intrinsèques de résistance, de ses représentations idéologiques? De quel genre de plus-value qualitative l'action d'un auteur est-elle susceptible de l'affecter, en sorte que sa transformation verbale puisse être requalifiée en œuvre? Ce genre de questions traverse toutes les poétiques et, d'une certaine manière, l'histoire officielle de la poésie est l'histoire des différentes réponses qui leur sont apportées. L'écrivain classique est comme inspiré par une approche écologique respectueuse, la langue à ses yeux est sacrée et doit être «révérée», ses règles sont uniques et constituent une limite qu'aucun travail ne saurait enfreindre. L'écriture moderniste aime à se concevoir comme un acte émancipatoire, capable, dans une certaine mesure, de libérer le sujet des lois oppressives de la langue, à la recherche d'une langue plus propre, plus pure, plus résistante (à l'usage, aux agressions continuelles des paroles mercantiles, à l'oubli). Quel est l'enjeu de ces définitions ou redéfinitions et de leur multiplication incessante dans le champ poétique? Ou plutôt, comment décrire leur jeu, j'entends la logique et la dynamique des «coups» consistant à les avancer, encore et encore, les unes contre les autres? La question se pose non seulement parce que les productions définitionnelles en poésie ne tarissent pas, mais aussi parce qu'*a contrario* apparaît, depuis les années 1980 au moins, une autre conception regroupant d'autres formes d'écriture : ces «poésies sans qualités», celles que Jean-Marie Gleize a nommées d'abord «poésies littéralistes», puis d'autres auxquelles il a donné le nom de *postpoésies*, dont ces deux volumes retracent la généalogie comme une sorte d'histoire littéraire alternative. Celles-ci se conçoivent comme des langages variables au gré des circonstances, et ne revendiquent la possession d'aucune qualité remarquable ou suffisante à les faire reconnaître comme œuvres de poésie. À l'inverse, elles cherchent à se fondre dans les usages langagiers les plus contingents. À quels nécessités ou besoin répondent-elles? Que peuvent-elles chercher à faire en se présentant ainsi?

Par «définitions qualitatives», je désigne cet ensemble de théories qui caractérisent la poésie comme expression possédant *a priori* un

certain nombre de traits particuliers essentiels, formels ou sémantiques, parfois pragmatiques, grâce auxquels il serait possible de l'identifier : « pensée par images », « hésitation prolongée entre le son et le sens », « primauté de la vision », « accent mis sur la substance du message », « exploitation expérimentale des possibilités du magnétophone », « langage qui dit ce qu'il dit en le disant », etc. Leur multiplication est considérée comme le signe même de la modernité poétique : l'éclatement d'une poésie qui s'affirme comme recherche incessante de ce qu'elle peut être.

En réalité, on peut distinguer aujourd'hui dans cet ensemble au moins deux espèces différentes :

1. les définitions ontologiques rétrospectives, typiques du travail scientifique des poéticiens ou des auteurs qui, de temps à autres, se donnent ce rôle ;
2. les définitions programmatiques, manifestes, formulées par les écrivains / poètes eux-mêmes.

Un des traits de l'écriture critique de Gleize consiste à les faire jouer dans une logique et une épistémologie anarchiques. Les secondes (poétiques) ne sont pas observées comme des visions métaphoriques que les premières réduiraient à des mécanismes rationnels concrètement descriptibles : elles offrent des perspectives d'étude, prises avec le sérieux du savoir et réclamant aussi une mise à jour des instruments conceptuels. Inversement, les premières (scientifiques) ne sont pas regardées avec l'ironie ou le mépris que peut avoir l'homme de lettres devant le manque de finesse des théories académiques, leur incapacité à rendre compte des différences que proclament les secondes. Elles sont pourtant mobilisées vaille que vaille, notamment dans les études sur Denis Roche, pour ce qu'elles sont capables de saisir de la dynamique des textes, de leur économie compositionnelle. Mais à mes yeux, l'intérêt majeur de ces livres se trouve dans le dépassement, auquel ils parviennent *in fine*, de ce jeu même ; dans le cheminement par lequel ils en viennent, nécessairement, en vue d'élaborer la notion de *littéralité* puis celle de *postpoésie*, à sortir du paradigme

de la poésie comme qualité et à renoncer à son outillage critique pour tenter d'ouvrir un autre champ de munitions théoriques.

*

Les définitions de type 1 sont celles des théoriciens comme Alexandre Potebnia, Paul Valéry, Roman Jakobson, Jean Cohen, Tzvetan Todorov, etc. Elles visent à établir « objectivement » ce qu'est la poésie en listant ce qui caractérise les objets poétiques déjà institués comme tels à partir d'un ensemble fixé de qualités propres. Leur principal intérêt est de permettre d'examiner comment de telles qualités se constituent ou, plus exactement, sont identifiées dans les usages courants (intuitivement parfois) et intensifiées, systématisées.

La plus célèbre d'entre elles, celle de Roman Jakobson, est aussi la moins souvent remise en cause (en théorie) : elle consiste à représenter la poésie comme un usage linguistique qui avant tout met l'accent sur la substance même du langage produit (au dépend de sa fonction référentielle ou conceptuelle, phatique, etc.). Il s'agit donc là d'une définition qualitative par excellence. Comme toutes les définitions ontologiques de ce type, on constate qu'elle occasionne une régression à l'infini : si un usage linguistique a pour qualité linguistique principale celle de mettre en avant ses qualités, on est immédiatement conduit à se demander quelle est la qualité qui lui offre un tel pouvoir, et ainsi de suite. Les analyses de Jakobson et celles, d'ailleurs, des critiques

qui consciemment ou non partagent ses conceptions, coupent court d'une façon assez brutale, en relevant tout un ensemble des procédés de soulignement plus ou moins fins et variés, en décrivant de multiples effets de relief textuel saillants sur ce qui est censé être une norme. Mais il suffit d'assister, par exemple, à une compé-



Quatre corps exhibant eux-mêmes les qualités de leurs formes lors des Mr Univers.

tition de bodybuilding pour observer que, somme toute, les façons d'attirer l'attention sur ses propres qualités substantielles sont à la fois largement contextuelles, conventionnelles (donc non essentielles) et d'une variété assez limitée.

On trouve confirmation de cela dans le caractère monotone des analyses qui s'appuient sur une telle définition, condamnées à s'appesantir sur le même type de geste de monstration ou d'exemplification.

Des poétiques plus récentes (c'est explicite chez Todorov, par exemple) ont cherché à bâtir leur méthodologie définitionnelle sur le modèle popperien des hypothèses scientifiques falsifiables. Ce qui n'a été possible qu'une fois acceptée l'idée que les définitions poéticiennes seraient « désimpliquées », autrement dit, et contrairement aux théories des autres sciences humaines, séparées de la vie poétique présente, et qu'elles ne pourraient concerner qu'un ensemble de faits passé clos sur lui-même sur lequel elles ne pourraient avoir d'influence profonde.

Quand on observe rétrospectivement ces définitions telles qu'elles jalonnent l'histoire littéraire récente, on constate qu'elles ne sont au fond pas très divergentes les unes des autres, et, en réalité, pas si nombreuses. Mais elles sont fortes et impressionnantes car bâties solides pour être paradigmatiques. En pratique, elles demeurent tellement vagues dans leur expression, angoissées à l'idée d'être réfutées à peine formulées, que leur applicabilité pose de multiples problèmes. Quand ils les entendent dans leur jargon technique, la plupart des jeunes gens d'aujourd'hui ont envie de rire : il leur vient à l'esprit immédiatement des contre-exemples en cascade. Cependant, elles demeurent malgré tout pour eux, bon gré mal gré, des instruments d'identification réflexes (c'est en cela qu'on peut dire qu'elles ont impressionné), et elles s'avèrent très efficaces pour orienter l'attention analytique sur certains traits formels. En revanche, elles ne possèdent, par nature, aucune vertu exploratoire. Elles facilitent le balisage d'un territoire poétique dont les limites sont déjà posées mais ignorent ce qui peut arriver de neuf, ce qui pourrait y avoir d'actuel voire d'activable pour le présent dans l'ancien. Acceptées d'emblée

comme fondement des discours critiques, elles conduisent nécessairement à décrire des phénomènes qui n'ont de pertinence que dans un cadre historico-social passé. À qui identifierait, par exemple, *Vie et mort d'un poète de merde* de Sylvain Courtoux comme une œuvre poétique parce qu'elle articule des unités-textes plus ou moins expressives et composées, et se lancerait alors, entre autres, dans l'examen des parallélismes verbaux ou des figures, on ne pourra certes pas dire que sa recherche n'a aucun sens, il en tirera peut-être même quelque chose d'universitairement valable, mais ce qui importe dans ce type d'écriture, assurément, lui échappera. La trajectoire que dessine l'articulation poésie et figuration / poésie et littéralité montre chez leur auteur un effort unique pour échapper à cette dialectique poétique-critique. Jean-Marie Gleize renonce progressivement au pouvoir identificatoire des définitions qualitatives dominantes pour regarder les écritures non plus comme des textes exprimant, d'une façon *figurée*, des « pensées » ou des « impressions » plus ou moins inouïes ou « plus vraies », mais comme des *processus* occasionnels ou des *opérateurs*, c'est-à-dire des techniques circonstanciées destinées à capter ou susciter du discours et à le retraire. En cela, la poétique qui sous-tend les textes critiques de Gleize se distingue nettement des poétiques habituelles, notamment de celles qui prévalaient à la fin des années 1970, période où a été conçue *Poésie et figuration* : elle ne se réduit en aucun cas à une sémiogénèse du poème, à une poématique. Les techniques *ad hoc* qu'elle redécrit ne peuvent pas s'identifier parce qu'elles posséderaient *a priori* telle ou telle qualité reconnaissable : on ne peut les observer qu'en les montrant en acte et en interaction dans le contexte où elles sont implantées, et duquel elles tirent leurs potentialités voire leur efficience. D'où l'allure tout à fait particulière des analyses de Gleize : il ne s'agit plus ici, ayant présumé ce qu'elle est et les moyens dont elle dispose, de (re)dire ce que la poésie représente (figure) ; mais plutôt de montrer ce qu'elle fait (d'autre) et comment, pour ce faire, elle re-dispose nos moyens, nos aptitudes.

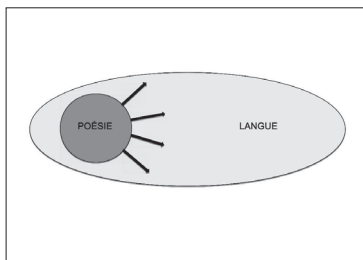
L'autre série de définitions que la critique fait couramment jouer concerne ces redéfinitions prospectives ou programmatiques. On les trouve sous la plume des poètes eux-mêmes, et formulées dans un style plutôt imagé (Lamartine, Ponge, Roche, Heidsieck, Tarkos, etc.). Elles se sont vraiment multipliées et surtout libérées après Mallarmé. Le jeu entre elles consiste à souligner leurs apparentes divergences. Souvent, ce travail définitionnel essentialise un des traits caractéristiques des définitions académiques, le fait passer devant les autres pour en tirer des conséquences pratiques radicales. La poésie sonore telle que la redéfinit Heidsieck offre un bon exemple de ce genre de stratégie : le trait « sonore » est réactualisé pour être essentialisé et réinventer une pratique. On retrouve ce genre de logique avec la poésie futuriste, la poésie concrète, visuelle, etc. Ces définitions n'ont pas d'usage scientifique direct, mais leur formulation souvent peut servir à tester voire falsifier les définitions de type 1 (poéticiennes). C'est le cas, par exemple, des « poésies sonores » ou « concrètes » qui, parce qu'elles ne contiennent pas nécessairement dans leur compréhension standard le trait « linguistique », falsifient Jakobson. Cependant, leur vertu principale est moins d'occasionner une reconception générale de La Poésie (même si elles peuvent porter atteinte au paradigme, parfois assez fortement pour le discréditer), que de promouvoir des formes de poésie nouvelles, des nouvelles pratiques ou des nouveaux genres, et de favoriser leur reconnaissance et leur intégration institutionnelles.

Les philosophes de l'art ont pris la mesure de certaines des conséquences de ces redéfinitions. Richard Shusterman, après Morris Weitz, a souligné qu'elles ont pour effet de constituer le concept de poésie non seulement comme un concept flou et ouvert, mais aussi comme un concept essentiellement contesté, dont la définition même, par nature, est d'être l'objet de dissensus. Ce qui a pour effet qu'aujourd'hui, même si tout, en réalité, ne peut pas être de la poésie ou exister publiquement comme tel, n'importe quoi est susceptible de le devenir à la faveur de certains facteurs institutionnels : n'importe quoi peut être appelé poésie et proposé comme tel à la reconnaissance.

Je me permets d'attirer l'attention sur deux autres points. Le premier est relatif à la question de la fusion de la poésie et de la vie, ou du dépassement de l'institution poésie dans les pratiques de la vie : question romantique où s'ancre celle de la *postpoésie*, reprise et posée comme question centrale des avant-gardes poétiques qu'examine Gleize. La multiplication des définitions dont la logique consiste à se saisir d'un trait, par exemple « sonore », pour l'essentialiser et radicaliser son activation, peut aussi être observée comme stratégie de dépassement ou de « sortie » des frontières institutionnelles de la poésie. Une sortie de la poésie non pas dans la nature sauvage et à l'air libre, mais par réorganisation des frontières ou reconfiguration de l'écosystème poésie, redistribution de son économie : l'institution poésie se lie alors à d'autres formes d'institution déterminées par le trait ou aspect dont la qualité a été ressaisie et essentialisée dans la redéfinition en question. Ce fut le cas pour la « poésie sonore » qui a permis une recombinaison de l'institution poésie aux institutions du spectacle, de la production et de la diffusion sonores. C'est encore le cas aujourd'hui de certaines poésies dites « documentales », en partie préfigurées par le Roche des *Dépôts de savoir et de technique*, qui réarticulent dans leur usage même l'institution poésie sur des institutions judiciaires, administratives ou scientifiques. Comprendons bien, il ne s'agit ici plus d'exploiter poétiquement du texte judiciaire ou médiatique pour faire en fin de compte de la poésie poétique (comme c'est le cas chez certains épigones de Reznikoff), répondant à une définition qualitative paradigmatique de type 1 et à ses visées figurales. Il s'agit de provoquer, en faisant advenir le texte, et par son existence même, des interactions ou des transactions entre le poétique et le juridique ou le scientifique. Exemples prototypiques : Michaux travaillant avec le psychiatre Juan de Ajuriaguerra sur les drogues, Marguerite Duras intervenant (entre autres) dans le contexte sensationnel de l'affaire Grégory Villemin.

L'arc que décrit Gleize en passant de Lamartine à Ponge, Roche puis Cadiot recouvre différents moments où ces recompositions institutionnelles concernent avant tout des pratiques d'ordre privé, des disciplines personnelles ou des ascèses, pour gagner peu à peu des formes insti-

tutionnelles collectives voire publiques (le dictionnaire, la grammaire, l'éducation). Et si le propos de *A noir* demeure en partie tributaire de poétiques sous-tendues par une mystique de l'écriture, avec *Sorties* les analyses sur Emmanuel Hocquard, Manuel Joseph, Nathalie Quintane font apparaître des poétiques articulées sur un vocabulaire nettement moins théologique : l'écriture n'y est plus un rituel sacré fétichisé, mais se conçoit sur d'autres modèles moins intimidants, plus « normaux », dérivés des *arts de faire* du quotidien, des expertises ordinaires.



Voici le second point : les qualités définitionnelles de type 2 ne sont jamais requises gratuitement. En général, elles sont fonctionnalisées. C'est parce que la poésie possède telle qualité qu'elle peut remplir telle fonction. Si l'on regarde de près, ces fonctions sont quasiment toujours conçues comme une action que la poésie mènerait sur les parler communs ambiants, qui lui préexistent et l'environnent : « donner un sens plus pur » à ces usages (tenus pour approximatifs), résister à ces usages (qui nous aliènent), exorciser certains de ces usages (car ils sont invasifs et incapacitants), etc. La poésie apparaît du coup comme un espace de résistance, une réserve, un fort, mais surtout comme un usage secondaire : *une langue (plus adéquate) dans La Langue* qui, elle, est perçue comme un système contraignant, mal adapté, « fasciste ! », qui toujours lui préexiste, d'une manière ambivalente, comme son matériau et sa cible.

Cette conception du rapport de la poésie à la langue est complètement bouleversée par les poésies sans qualités. Comme je l'ai dit, ces écritures ne revendiquent aucune qualité particulière prédéfinissable. On peut même dire que cette non-revendication, cette indéfinition qualitative caractérise la forme idéale de leur présence dans le champ littéraire. Partant de ce principe et mobilisant de vieux réflexes, on aurait tendance à penser qu'il s'agirait là d'œuvres amorphes qui, parce que

dénuées de qualités reconnaissables, seraient dépourvues de vertus et ne posséderaient aucune espèce de fonction politique ou sociale. C'est tout le contraire : ces œuvres ne conçoivent pas leur pouvoir comme une puissance recélée dans un ensemble de qualités mobilisables contre le système langue (sur le modèle mallarméen de la bombe) : leur pouvoir repose précisément sur l'absence de différence qualitative préconcevable entre la forme de leur expression et les formes communes d'expression.

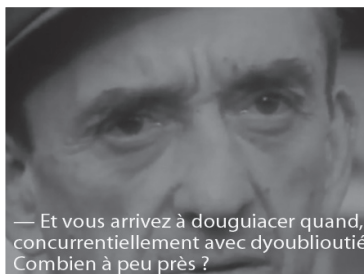
« J'écris avec les accidents du sol », annonce Jean-Marie Gleize au début de *Tarnac* entendons : avec les éléments que les circonstances offrent, en suivant l'ordre des circonstances, en n'arrangeant rien. D'une manière comparable, Nathalie Quintane exploite le matériau ambiant (*on air*) des discussions sur la sexualité menées par Brigitte Lahaie que RMC diffuse tous les jours, elle spéculé sur ce que l'ex-porno girl reconvenue en psychologue de l'amour pourrait dire intervenant à l'antenne, et essaye de concevoir une poésie qui serait l'équivalent littéraire de l'émission « Lahaie, l'amour et vous », une figure d'auteur qui transposerait dans l'espace littéraire l'éthos de Brigitte. L'absence de qualités peut entraîner deux modes d'être poétique : conçue comme une négativité, elle peut aller de pair avec une sacralisation quasi franciscaine de la pauvreté, de la simplicité, mais elle peut aussi se comprendre comme une volonté positive de minorer la poésie, de la sabrer en tant que totem culturel pour en faire un instrument maniable, tourné vers le quotidien.

Pour illustrer leur mode de fonctionnement en tant qu'énonciation, la forme particulière de leur rapport à la langue, je vais faire appel à un exemple théorique simple et rigolo. Il s'agit d'une petite vidéo de Jean Sas sur Youtube¹. J'en donne une très succincte réduction-image. La transcription a l'inconvénient de faire ressortir ce qu'il y a d'ambigu dans les paroles de Sas et qui constitue dans les interactions verbales un des éléments clefs du processus qu'il met en œuvre.

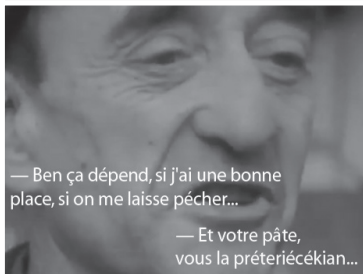
1. Voir : <www.youtube.com/watch?v=N6ZVUymVBmY>. Mais mon lecteur la trouvera plus rapidement en tapant « Jean Sas » sur le site de Youtube.



— On dit de vous que vous êtes
une des plus finogoles de la région...

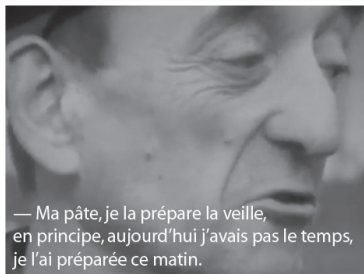


— Et vous arrivez à douguiacer quand,
concurrentiellement avec dyoublioutié
Combien à peu près ?



— Ben ça dépend, si j'ai une bonne
place, si on me laisse pécher...

— Et votre pâte,
vous la préteriécékian...



— Ma pâte, je la prépare la veille,
en principe, aujourd'hui j'avais pas le temps,
je l'ai préparée ce matin.



— Est-ce que vous aimez pratiquer,
sur le pan, par exemple, de la gastronomie
de la cassoumouillée atiquiée ?

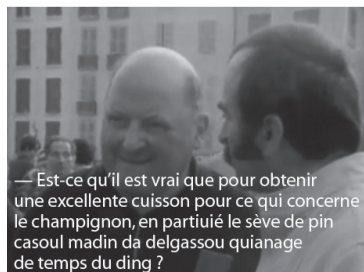


— Ah oui ! oh ça !
Si je le pouvais, eh ben je le ferais !



— Je prendrais des bons
p'tits plats par là...

— Vous feriez quoi



— Est-ce qu'il est vrai que pour obtenir
une excellente cuisson pour ce qui concerne
le champignon, en partiué le sève de pin
casoul madin da delgassou quianage
de temps du ding ?

Si je propose de partir de ce divertissement populaire pour décrire ce qui me semble caractériser dans leur fonctionnement certaines parmi les différentes pratiques « sans qualités », ce n'est pas parce que je les place sur le même plan que le comique troupier, reposerait-il sur des mécanismes inventifs et efficaces. C'est d'abord parce qu'à mes yeux, ces performances filmées de Jean Sas peuvent leur tenir lieu de modèle, un peu comme ces petits mannequins de bois articulés que les peintres utilisent pour dessiner avant de passer aux figures vivantes : ils constituent, en l'occurrence, une acceptable suggestion de ce qu'ils représentent. Je justifierai ensuite cette comparaison d'un point de vue méthodologique. Je pense en effet que les arts les plus élaborés ne sont pas radicalement séparés des pratiques et des rituels de la vie courante, de même qu'ils ne se distinguent pas essentiellement des formes d'art populaire et du divertissement. Ces derniers convoquent souvent, dans la mise en œuvre de leur processus dramatique, les facultés et les compétences propres aux actes sociaux banals : par exemple, passer un coup de téléphone sentimental à sa petite fille éloignée par un divorce mal vécu est la pratique sociale courante mobilisée par le processus dramatique du « Téléphone pleure » de Claude François. Les œuvres d'art se différencient de cette masse de pratiques surtout par leur degré de complexité, et par l'intensité de l'expérience qu'elles ambitionnent de nous faire vivre. Mais il existe cependant entre l'art, la poésie et la vie courante une ligne de continuité. Partant de ce principe, il me semble qu'une bonne manière de saisir les premiers serait de les approcher en suivant cette ligne, en commençant par décrire les pratiques les plus simples qui présentent des modes de fonctionnement relativement proches, mobilisent des aptitudes à peu près comparables.

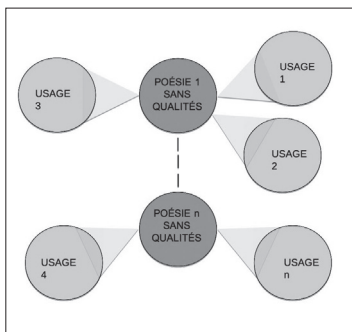
1. Cette vidéo de Sas, je la passe donc souvent à mes élèves et à mes étudiants pour leur faire comprendre ce que pourrait être une autre poésie. La plupart du temps, d'abord, ils n'observent rien de particulier dans ces dialogues, surtout au début. C'est grâce à l'effet de répétition ménagé par le montage qu'ils commencent à saisir

que quelque chose ne va pas, qu'une personne bafouille intentionnellement quand l'autre répond de bonne foi, qu'il y a là quelque chose d'étrange, d'inattendu : pourquoi ne disent-ils pas qu'ils ne comprennent rien ! Et puis finalement, c'est drôle, comme à chaque fois qu'on trouve le moyen de trahir une seconde nature. Un jour, à la fin d'un de mes cours, on s'est avisé de me poser une question à la Sas et je n'y ai vu que du feu : j'ai répondu de mon ton présidentiel habituel, provoquant l'hilarité générale. Je propose à mes lecteurs de faire le test sur leur entourage, s'ils y arrivent. Cependant, ce sera toujours moins intéressant qu'avec Sas, car derrière Sas, bien visible pour l'interviewé, il y a la caméra télé, et dans la main de Sas, le micro, qui tous deux représentent les médias et plongent les questionnés dans une situation de médiatisation.

2. Le bafouilleur, c'est donc Jean Sas, il l'est de profession (type de comique des années 1970 qui, à ma connaissance, a disparu complètement). Comme on le constate, son travail consiste à se fondre dans un contexte d'usage, celui du micro-trottoir, dans un espace géographique et social précis. On voit qu'il adapte son bafouillage à la parlure locale dans laquelle il parvient à se confondre. Franchement, dans le contexte de ma propre salle de classe, un bafouillage à l'accent basque comme celui de la vidéo n'aurait pas pu me piéger. Pour que l'« œuvre » fonctionne, il est nécessaire qu'il y ait ce degré de fusion avec le commun usage, que le bafouilleur ajuste l'intonation, la couleur du propos légèrement déréglé à qui lui répond. Le bafouillage n'est pas mis en évidence comme un écart intéressant en soit. Il est intéressant (drôle) par ce qu'il provoque, comme réponse, cette forme de parole ordinaire, élément d'une réalité sociale de toute évidence possible mais non représentée, qu'il permet, lui, de ressaisir, d'enregistrer, de réfléchir. Il s'agit d'un dispositif qui, comme en ethnométhodologie, produit une sorte de *breaching* : une perturbation insensible des routines pour faire ressortir ces mécanismes aveuglés par lesquels le sens se constitue : non par application d'une convention, mais par

ajustement progressif dans l'échange, anticipation, présuppositions charitables. Ce qu'il ressaisit ici concerne les usages médiatiques : comment, au fond, ils pourraient nous parler, à quelle distance de la nôtre nous présupposons leurs langages, quelle est la valeur de ce qu'on leur confie, de quelle manière insidieuse ils nous obligent, provoquent des formes étranges de complaisance, quelque chose comme une sur-interlocution contrainte sourdement.

Les gens qui cherchent systématiquement à réduire les pratiques poétiques à la fabrication d'objets verbaux distincts du commun pourraient objecter : « Ces sketches de Sas que vous prenez-là pour modèle poétique pourraient tenir lieu précisément de contre-exemple à votre théorie : Sas opère, comme nous le voyons bien sur la vidéo, quelque chose comme une action sur la langue, un bredouillement volontaire et contrôlé, et c'est grâce à cela que son sketch fonctionne ». Ce qui serait en réalité ignorer la nature même du mécanisme propre à son dispositif : Sas enclenche un processus dans lequel la fixation



en objet vidéo formaté (émission de divertissement, rediffusion Youtube) ne constitue jamais qu'une étape qu'on peut, à la limite, tenir pour contingente. En revanche, il est nécessaire, en plusieurs moments, qu'une part de son fonctionnement adhère au contexte, se confonde au commun afin que l'expérience verbale significative qu'il permet puisse avoir lieu.

Il y a dans les productions « des poésies sans qualités », c'est peut-être leur point commun, une dimension anthropologique. Non pas une anthropologie qui cherche à classer l'étrange dans des catégories préformatées, propres à la culture de l'enquêteur et demeurant extérieures au contexte qu'elles analysent, comme peuvent l'être les étiquettes « sorcier », « don », « mariage », « démon ». Non pas,

donc, une anthropologie qui nomme les usages, décrit leurs règles de l'extérieur, mais une forme d'anthropologie qui montre les usages, les saisit au vif, les piège.

On le comprend désormais, c'est tout le rapport de la poésie à la langue qui est renversé. La poésie n'est plus imaginée comme une langue (spécialement qualitative) à l'intérieur de la langue qui lui préexiste et qui est conçue comme un système de règles à la fois acquises par les utilisateurs et vécues comme inadéquates. Pour le poète sans qualités, une telle Langue globale n'existe pas. Ce qui existe, c'est la multiplicité des usages locaux qu'il peut saisir par son écriture. Alors, dans la mesure où c'est elle, et elle seule, qui nous montre les conventions tacites, ces réflexes conditionnés qui déterminent les divers usages de la langue vive, on peut dire que les « poésies sans qualités » préexistent à la langue dont elles nous offrent la saisie sensible. La notion de *littéralité* ne s'oppose donc pas formellement à la notion de *figure* (lyrique ou formaliste), c'est d'un point de vue génératif qu'elles se distinguent avant tout : les poésies « sans qualités » ne peuvent pas être comprises comme un « travail sur la langue », qui posséderait en tant que tel une fonction propre et qui pourrait les qualifier comme poésie. En revanche, elles fonctionnent dans certaines circonstances comme des opérateurs qui « montrent » les usages langagiers. Montrer (piéger) les usages, c'est peut-être encore une autre façon de dire qu'elles sont « réalistes », que ce qui les concerne n'est guère « La Présence » ou un « Réel » de grands mystagogues : c'est notre ordinaire réalité, celle que nous parlons, notre présent commun.

D'une fiction critique

En 1983, je disais du dispositif *Poésie et figuration* qu'il s'agissait de la curieuse histoire du sujet lyrique, « brûlante, paradoxale, en cours ». Et de la dé-figuration, lente ou brutale, du paysage inscrit (mis en pages, en poèmes, en scansions variées), de Lamartine, mélancolique inventeur et poète du flou cadencé, à Denis Roche, énergumène antipoète de la mécriture cadrée. Mais peut-être s'agissait-il plutôt – ou simultanément – de compter quelques-uns des gestes exemplaires qui pouvaient conduire à quelque chose comme une proposition alternative impliquant mouvements de sortie hors du champ lyrique et du poème, et que je décidais, avec Rimbaud, d'entendre, sans devoir le définir, comme le « littéral ». Ainsi, à sa mère, qui appréhendait la partition *illisible* avec inquiétude, il avait répondu que « ça » disait ce que « ça » disait, « littéralement et dans tous les sens ». Décalant de façon décisive l'infinie possibilité du sens du côté de l'évidente opacité du réel. Et c'est à la poursuite de ce réalisme-là, de ces proses particulières, « réalistes » (puisqu'il faut sans doute les distinguer des procédés de la représentation réaliste mis au point par les romanciers du XIX^e siècle) que s'est attaché le second versant de l'enquête, *Poésie et littéralité*, en 1992, sous le signe, une fois de plus, du « en cours », du « A noir », des commencements et des recommencements. J'y revenais sur certains des mêmes (« poètes »), en vrille : Lamartine, Rimbaud, Ponge, Roche, mais substituais à l'entrée strictement poétique (un lac) la prose stendhalienne (tendue vers la description d'une petite ville

industrielle) et son idéal d'acuité et de justesse (la *ligne claire* des « toits pointus de tuiles rouges »), pour m'acheminer, tout en fin, vers la proposition d'une « prose en prose » comme poésie après la poésie qui, si elle était possible, n'aurait littéralement aucun autre sens que le sens idiot de dire ce qui est (ou ce qui se passe). L'exercice accompli (qui était d'abord un exercice de relecture), la voie me semblait ouverte pour des gestes critiques davantage liés au présent de mon expérience (y compris d'écriture, mes *simplifications, actes et légendes, conversions, films à venir, actes préparatoires*), au calcul et à l'observation des sorties vers des pratiques sans nom, post-poétiques voire post-génériques, vers des objets textuels génétiquement et génériquement modifiés. *Sorties* sera donc le titre, en 2009, aux éditions Questions théoriques, du livre qui résulte de ces deux premiers moments d'investigation intensive et de poursuite en spirale d'une intention « manifeste ». Ainsi s'agit-il, en effet, de ce que Ponge appelait des « manifestes indirects ».

Proposer une critique écrite qui montrerait que toute écriture qui compte (qui transforme, qui ne répète pas) est une écriture *critique*. Il reste urgent à mes yeux de montrer que la littérature produit un savoir sur la littérature, un savoir sur le langage, et qu'en même temps cette littérature passe « la » littérature, ce savoir, cette langue, ces langues, cette histoire, son histoire, au *crible*. Pas de critique nouvelle, donc, sans avancée, sans risque. J'essaie de penser comment des actes d'écriture s'expérimentent dans le mouvement d'une remise en jeu qui est toujours, nécessairement, une mise en cause, un procès, un écrire contre. Je ne crois qu'à une critique au présent, c'est-à-dire au futur.

Peut-on revendiquer à la fois l'objectivité, la constitution d'une scénographie théorique, historique, l'articulation de « preuves de lecture », et cette scénographie comme *fiction*, comme radicalement subjective, aussi athée-orique que possible? Oui.

J'écris donc *en vue de*. Une littérature littérale, une littéralité radicale, une littéralité critique, une littéralité politique.

Jean-Marie Gleize, *Volx*, 2013

Poésie et figuration

Introduction

Ce livre est une contribution à l'histoire de la poésie aux XIX^e et XX^e siècles. Malgré les connaissances précises accumulées sur les poétiques d'auteurs, les synthèses historiographiques sur les écoles, les mouvements, les vues d'ensemble historiques et théoriques sur les deux siècles, nous continuons de penser la poésie en termes essentiellement abstraits. Et ce serait peut-être donner un sens acceptable à la proposition provocante, apparemment fort incongrue, de Denis Roche, selon qui « la poésie » n'existe pas¹, que de la comprendre en entendant surtout une négation du singulier, « la » poésie. Seule une approche historique de l'écriture poétique peut nous permettre de quitter les rivages d'une interrogation essentialiste, stérile en ceci qu'elle empêche, on y reviendra, non seulement de lire le nouveau comme tel, mais aussi, tout simplement, parfois, de lire le poème. Il peut arriver en effet que « la poésie » (l'idée que nous nous en faisons, ou qui nous est culturellement imposée) en vienne à cacher la réalité du poème. Francis Ponge commence ainsi un de ses textes : « Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie (nos rapports avec elle sont incertains), / Cette figue sèche, en revanche... ». Cette première phrase d'un poème, où s'opère la substitution de la réalité d'un fruit (cette

1. Denis Roche, « Le Mécrît » [1972], *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1995.

figure) à l'abstraction d'une idée (la poésie), est infiniment précieuse : non seulement s'y affirme qu'il n'est d'approche de la poésie qu'à travers l'expérience toujours renouvelée d'une présence immédiate et sensible (celle du langage ou d'un fruit, par exemple), et non selon les a priori de définitions, si sophistiquées soient-elles, mais encore cette simple phrase, où se dit d'emblée l'incertitude d'un « poète » quant à son rapport au « genre » qu'il a choisi, se déploie très précisément dans l'espace d'une définition (historique) possible de ce genre, le maître vers, le vers alexandrin :

Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie...

Autrement dit, au moment même où le poème prend son essor sur un refus de « la » poésie, s'investit concrètement, par-dessous, un certain savoir historique, une certaine connaissance par le poème de l'historicité du dire poétique. L'incertitude dont il est ici question n'a donc pas pour corollaire une feinte ignorance, elle est le témoignage de ce que la poésie est toujours à recommencer, à partir des débris de son propre passé, qu'elle connaît. Cette connaissance, qui se marque ici, dans le poème de Ponge, sans insistance, sous la forme d'une allusion formelle, je voudrais participer à sa mise en évidence : bien souvent, trop souvent, elle passe inaperçue, et la poésie manque alors à son histoire, elle redevient, par facilité, « la » poésie.

S'il est nécessaire de restituer la poésie à sa propre historicité, c'est aussi parce qu'il nous paraît que trop souvent cette histoire a été pensée en termes mécanistes : influences, ruptures brusques : au mieux, on montre comment Victor Hugo, ou Nerval, ont annoncé le symbolisme ou le surréalisme, ou comment Baudelaire a géré, puis transformé, l'héritage romantique, ou comment Rimbaud a, en quelque sorte, battu Hugo sur son propre terrain (celui de la voyance), pour aller plus loin. Mais la grande affaire consiste à repérer la date de naissance de la poésie « moderne » : Baudelaire pour les uns, Rimbaud pour les autres, le couple Lautréamont-Mallarmé à l'exclusion de Rimbaud

pour d'autres encore (Rimbaud restant à certains égards tributaire d'une pensée métaphysique et n'en sortant que partiellement²) : une histoire de l'histoire de la poésie des XIX^e et XX^e siècles reste à faire, et elle serait à coup sûr pleine d'enseignements. Notre propos est différent ; il faut cependant tenir le plus grand compte de ces schémas (dont certains désormais, semble-t-il, ont acquis une sorte d'évidence) pour tenter d'éviter quelques erreurs de perspectives : celle dont est victime Rimbaud, par exemple, dans le schéma auquel on vient de faire allusion, ou l'erreur contraire, tout aussi fréquente, qui fera de lui un pur commencement ; l'erreur encore qui fait passer Hugo pour une sorte de réformiste de l'alexandrin (dans telle histoire récente du vers français³), préparant le terrain aux véritables dynamiteurs de la prosodie héréditaire ; l'erreur qui consiste, de façon générale, à sous-estimer la pratique romantique ; l'erreur qui consiste à « oublier » Tristan Corbière, ou à le traiter comme une sorte de sous-Rimbaud, sous le prétexte qu'il n'a écrit qu'une œuvre, en vers et, qui plus est, circonstance aggravante, sans laisser la moindre trace d'une pensée

2. Cette position était celle des poètes et théoriciens réunis autour de la revue *Tel quel*. Les protagonistes de la « révolution du langage poétique » sont Lautréamont et Mallarmé dans l'ouvrage portant ce titre de Julia Kristeva (Paris, Seuil, 1974). C'est par ailleurs avec quelques précautions, qui sont, compte tenu de l'idéologie affichée par l'auteur, en même temps de graves réserves, que Jean-Louis Baudry analysait dans la revue *Tel quel* « le texte de Rimbaud » (n^{os} 35-36, automne 1968-hiver 1969) : « les illusions de transcendantalité, le subjectivisme dont ce texte reste marqué à la fois par un vocabulaire propre à l'époque, par les théories littéraires (le symbolisme) et l'imprégnation idéologique » (p. 48). La méfiance est explicite et il faut passer, pour tenter de la comprendre, sur quelques incongruités de fait (Rimbaud influencé par les théories symbolistes, par exemple!).

3. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Maspero, coll. « Action poétique », 1978. On comprend très bien qu'il ne s'agit que d'une histoire de l'alexandrin, mais l'auteur ne peut faire que cette histoire du vers ne se transforme en histoire de la poésie dans laquelle une place très précise est attribuée à chacun ; dès lors, le parti pris formaliste fausse un peu les perspectives.

poétique à côté, alors que son intervention, complémentaire de celle de Rimbaud, se déploie selon une stratégie tout à fait originale et puissante (en ce sens que la poésie « moderne » peut encore y trouver de quoi se nourrir). Nous rencontrerons chemin faisant ces questions et j'essaierai de montrer comment et pourquoi ces schémas peuvent et doivent être modifiés. Cette histoire dont, après d'autres, je reprends l'interrogation, ne sera pas écrite depuis l'analyse des théories : il faudra interroger des pratiques (des œuvres, des poèmes⁴), pour poser à partir d'elles la question de leur enjeu théorique. Cette façon de procéder implique évidemment des choix : les œuvres étudiées le sont en fonction de l'importance stratégique qu'elles ont à mes yeux dans l'histoire du développement et de la transformation des formes poétiques, et qu'il faudra, chaque fois, tenter de justifier : Pourquoi le moment romantique est-il représenté à partir du couple Lamartine-Hugo à l'exclusion, par exemple, de Vigny ? Pourquoi, de même, Rimbaud-Corbière, et pas Verlaine ? Pourquoi, encore, Artaud-Ponge, et pas le surréalisme ? Toutes les exclusions n'ont pas le même poids ni la même signification⁵ : on situera, dans l'interstice des études

4. Il s'agit de recueils, de poèmes ou de sections dans un recueil (par exemple, « Sérénade des sérénades » dans *Les Amours jaunes*) : la poésie est dans les textes, et ce pourrait être une autre suggestion pour l'interprétation de ce que dit Denis Roche : la poésie en effet n'existe pas, ce qui existe, ce sont les poèmes.

5. Il y a des absences qui sont motivées par la problématique elle-même : certains poètes sont choisis contre d'autres dans la mesure où leur œuvre marque une avancée chez d'autres moins nette, voire inexistante. Il y a des œuvres décisives. Bien entendu, ce choix s'effectue hors de tout jugement de valeur d'usage, si l'on ose dire : Musset n'est pas moins intéressant que Lamartine, Vigny pas moins intéressant que Hugo. Leurs stratégies sont différentes, et nous n'avons pas à discuter ici du plaisir que le lecteur peut prendre à tous ces textes, ni de la cohérence, par ailleurs, de leur démarche. Il s'agit du reste moins des œuvres considérées en elles-mêmes que du dessin d'un parcours, nécessairement schématisé par quelques points spécialement significatifs. Les huit noms ainsi réunis fournissent comme une ligne de crête. D'autres absences sont plus liées au contexte critique qu'à une décision de principe (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, par exemple) : leur place dans le parcours est déjà, semble-t-il, clairement établie ;

proposées, les interventions choisies par rapport à leur contexte : l'apport de Lamartine et de Hugo sera situé par rapport à la prosodie parodique de Musset (mais aussi par rapport à ce qui, chez Musset, fait résistance à la nouveauté poétique), par rapport à la notion de *Poème* et au « symbolisme » de Vigny (mais aussi par rapport à l'indéniable conservatisme formel qui le caractérise). De la même façon, on l'espère, les quelques propositions que nous risquons sur Rimbaud devraient permettre de comprendre comment son travail formel efface le travail formaliste des parnassiens et, d'une certaine manière, rend relativement dérisoire une partie du travail formaliste des symbolistes (présentés cependant comme ses « héritiers » par une certaine tradition critique). Il faudrait justifier encore les raisons de l'importance accordée à l'intervention d'Artaud ou de Ponge par rapport à ce qui, sur le moment, a pu passer pour la nouveauté décisive en matière de poésie : l'écriture automatique. Le retrait de ces auteurs par rapport au mouvement surréaliste doit être interrogé : « poètes », ils ont tous les deux été extrêmement critiqués à l'égard de ce que les surréalistes, Breton notamment, nommaient toujours « la » poésie, continuant, sous d'autres formes, la surévaluation « romantique » d'une entité abstraite⁶. Nous n'avons fait qu'esquisser brièvement quelques-unes des questions ici. Les quelques noms qui font symptôme dans cette esquisse d'une histoire de la poésie aux XIX^e et XX^e siècles ne sont pas

cette place sera cependant évoquée lorsque ce sera nécessaire. La présence en creux du surréalisme est une des questions qui mériteraient la mise au point la plus attentive : il y va d'une réévaluation de l'apport surréaliste, tandis que s'opéreraient à côté de lui des manœuvres modestes (Ponge) ou relativement refoulées (Artaud) qui le contestaient fondamentalement.

6. Faisant allusion ici à la sublimation romantique de la poésie, j'attire l'attention sur une distinction essentielle : celle du discours romantique sur la Poésie ou le Poète et de la *pratique* romantique de la poésie. Il va sans dire que les deux sont liées, que cette pratique est doublée par une idéologie qui la produit et en rend compte en la légitimant sans cesse. Il reste que toute pratique poétique excède le discours qui la soutient. La poésie de Hugo n'est pas réductible à l'illusion prophétique qui, par ailleurs la rend possible.

séparés par du vide : non seulement ils dialoguent entre eux (se lisent), mais ils dialoguent aussi avec quelques absents de poids dont le lecteur doit tenir compte. Une seconde restriction concerne le fil conducteur lui-même : celui-ci n'est pas formel, il s'agit de la « figuration » poétique entendue à la fois comme l'étude des processus figuratifs et comme l'étude de « ce qui » est figuré dans le dispositif poétique ; ce « figuré » ne sera pas envisagé dans la diversité de ses formes thématiques, on s'intéressera principalement à deux « objets » : le moi et le paysage. Ces deux objets sont en effet à la fois des objets de représentation privilégiés et la condition même de toute représentation ou énonciation poétique. Les deux plans sont intimement liés : chez Lamartine, par exemple, la poésie, comme effort de rétention du passé, tension vers l'inscription indéfiniment résonnante des voix anciennes, résistance au temps, est absolument inséparable de la constitution d'un espace immobile et réfléchissant, le lac, entouré de parois qui font chambre d'écho, où tout se conserve et se perpétue. On comprend dès lors que notre démarche n'est ni thématique (nous n'étudions pas le « paysage » romantique ou symboliste, ni le « paysage » de Victor Hugo ou de Guillevic⁷) ni formaliste (par la réduction du travail poétique au travail prosodique, par exemple), mais qu'elle se situe au niveau des conditions de possibilité de ces thèmes et de ces formes : c'est à partir de ce point, où se décide une stratégie énonciative, où s'élaborent les coordonnées d'un espace, que deviennent lisibles les mutations thématiques et formelles qui font l'histoire de la poésie. On mettra donc au jour ce qui change, et dans quel sens, de Lamartine, choisi pour son rôle d'initiateur de la poésie moderne⁸,

7. Au sens où, par exemple, Jean-Pierre Richard parle du « paysage » d'un écrivain, « l'ensemble des éléments sensibles qui forment la matière et comme le sol de son expérience créatrice » (voir *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967).

8. Ceci reste à démontrer. Lamartine apparaît bien, chronologiquement, comme le « premier », et il dit bien lui-même comme il fait rupture : « Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse et qui ai donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du

à Denis Roche, choisi pour l'importance stratégique de son geste, puisqu'il prétend manifester, matériellement et symboliquement, la « mort » de la poésie moderne et, avec elle, de toute poésie. Ce qui ne signifie pas que toute écriture poétique ne continue pas après lui, ou à côté de lui, ni que, d'une certaine façon, elle ne continue pas pour lui, sous d'autres formes⁹. Entre ces deux butées, l'histoire d'un mouvement qui est un progrès¹⁰, au sens simplement d'un procès en actes : processus en même temps que mise en question de la poésie

cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.» Mais en même temps, son œuvre étant lue comme la première coupable de l'identification de la poésie à l'expression du moi et à l'épanchement sentimentaliste, elle apparaît aussi comme ce contre quoi tout le siècle poétique, du lyrisme crié de Corbière au lyrisme impersonnel de Baudelaire, de l'impassibilité parnassienne à la disparition élocutoire du poète selon Mallarmé, s'est efforcé ensuite.

9. Après le *Mécri* (1972), la démonstration était, pour Denis Roche, close. Il sortait de « la poésie ». Après un bref recours au « roman » (c'est ainsi que se présentait explicitement *Louve basse* en 1976), il entreprenait un vaste travail sous le titre générique *Dépôts de savoir et de technique*. Je montrerai comment ce travail, pour se situer « au-delà » de « la poésie » (dont le nom disparaît), n'en reste pas moins à l'intérieur d'une problématique où la scansion, le rythme, la profération et l'accentuation musicales font tout l'essentiel de l'écriture. Dès lors, comme l'auteur le dit lui-même, « c'est toujours l'effort cantatoire » : la « sortie » n'est que relative...

10. Le mot est dangereux, je le sais. Il n'y va pas d'un « toujours mieux ». Mais d'un toujours autrement, ailleurs, en tenant compte de ce qu'on dépasse. Pour Rimbaud, c'est Baudelaire ; pour Denis Roche, c'est (ce qu'il appelle) « la poésie » ; pour Francis Ponge, c'est (ce qu'il appelle) « le magma analogique » (et qui, historiquement, signifie aussi bien pour lui les pratiques romantiques, symbolistes et surréalistes, toutes vouées, d'une façon ou d'une autre, à la sacralisation de la Poésie ou à la domination de la métaphore, c'est-à-dire de la confusion). Par ailleurs, cette avancée ne peut se représenter linéairement ; pour avancer, il faut parfois reculer ; le refus du tout proche implique la relecture du très loin ; les « romantiques », constatant le vers exsangue, inventent et transforment en faisant resurgir le *xvi^e* siècle, refoulé et nié par le classicisme : c'est Sainte-Beuve et son très important *Tableau historique et critique de la poésie française au *xvi^e* siècle* (1827), ou Nerval à l'écoute des rythmes populaires et

par elle-même, se connaissant, sachant et écrivant sa propre histoire. Tel critique, en 1820, disait dans une revue que les *Méditations*, « ça n'était pas de la poésie¹¹ » : ce critique savait ce qu'était « la » poésie ; Lamartine, lui, ne le savait pas, ses rapports avec elle étaient « incertains » (comme le dit Francis Ponge), et c'est bien pourquoi, saisissant l'instrument qui lui était donné, avec la plus grande rigueur possible, il le rendait méconnaissable : le même vers alexandrin, pratiquement non modifié dans sa définition classique, le même lexique convenu, la même phraséologie faite de stéréotypes « poétiques », les mêmes genres hérités (l'ode, par exemple), il les défigurait à sa manière pour travailler musicalement la langue, de plus en plus loin du sens et du spectacle, pour simplement la faire vibrer, la rendre sensible et, à la fin, visible. C'est la raison fort simple pour laquelle une histoire étroitement formaliste de la poésie française, qui se demanderait ce que Lamartine a fait de l'alexandrin (a fait à l'alexandrin), n'aurait même pas besoin de parler de lui : il ne lui a pratiquement rien fait (si l'on considère sa définition métrique) et pourtant, on vient de l'indiquer trop vite, il a rendu la poésie à elle-même, à son existence spécifique, en faisant du poème l'espace même où tout se joue. Dès lors, le siècle ne pourra pas ne pas en tenir compte, ne pas « savoir » Lamartine, même et surtout si ce qui s'écrit après lui s'écrit en grande partie contre lui, comme il avait écrit lui-même contre ce que le critique appelait

oubliés par la poésie savante. C'est, plus près de nous, Michel Deguy relisant du Bellay ou Jacques Roubaud les troubadours, ou Francis Ponge, Malherbe.

11. Il s'agit de Dupaty qui, dans la *Minerve littéraire* (revue libérale), écrivait en 1820 à propos des *Méditations* : « Pourquoi s'attacher à ne rien dire comme tout le monde, faire des idées les plus communes des énigmes inintelligibles, les envelopper, pour déguiser leur nullité, de nuages métaphysiques, de vapeurs mystiques et de brouillards mélancoliques ? Le néologisme romantique n'est pas de la poésie. » Nous donnons cette citation pour la clarté exemplaire de sa conclusion ; mais en outre, comment ne pas être sensible à l'identité des arguments de Dupaty contre Lamartine et de ceux qui, un moment, ont mal accepté les provocations de Denis Roche (tout en ayant définitivement assumé celles des surréalistes) : illisibilité cachant la nullité de la pensée, etc.

« la » poésie. Cette histoire est donc possible, et devient lisible, parce que les poètes dont nous parlons ont tous un point commun : le sentiment d'une *responsabilité formelle* ; chez certains, cette conscience aboutit à la formulation théorique ; chez d'autres, elle est tout entière, ou presque, inscrite dans le poème (non seulement dans ce qu'il dit, mais dans ce qu'il fait) : ainsi Hugo « formule » davantage que Lamartine, Rimbaud davantage que Corbière, Francis Ponge davantage que Guillevic, mais les seconds ne sont pas plus naïfs que les premiers¹². Chacun se situe. Je voudrais, par la lecture, participer à l'explicitation de ce mouvement sans retour, pour une poésie en devenir conscient.

12. Ici se situe le difficile problème du rapport entre ce qu'on pourrait appeler la « poétique objective » d'un poète (l'usage qu'il fait de l'alexandrin, par exemple) et sa poétique formulée dans le poème, parfois explicitement, ou à côté. Dans le livre de Roubaud déjà cité, non seulement cette question n'est pas posée, mais elle est résolue implicitement de façon peu acceptable dans la mesure où pour le seul Mallarmé, il est fait état des conceptions théoriques explicites du poète (à propos de *Crise de vers*).

LIVRE I^{er}

LA DÉSTABILISATION DE L'ESPACE ET DU MOI

AU XIX^e SIÈCLE

I. LA POÉSIE S'ÉCOUTE ET SE VOIT

Deux projets « romantiques »

1.

La mise à l'écart LAMARTINE

La poésie se médite

Une poésie « que caractérise plus particulièrement la primauté de la vision¹ ». Certainement. Et les plus aiguës lectures de Lamartine poète (Georges Poulet, Jean-Pierre Richard²) sont celles qui analysent les nuances et le contenu du spectacle et des « tableaux » où se compose, puis se décompose et se recompose, le « paysage » lamartinien. Mais si l'on veut tenter de saisir la portée de cette entreprise poétique, c'est-à-dire sa capacité de résonance et de répercussion dans le travail du siècle, et au-delà, c'est sans doute moins sur le contenu de ce spectacle qu'on devra s'arrêter (sur ce que le poème donne à voir) que sur le processus qui conduit à ces architectures de mots-images, à ces simulations perceptives spectaculaires-sonores que sont les poèmes. Si Jean-Pierre Richard met l'accent sur la cohérence d'un système d'images et tente de reconstituer à travers la représentation spectaculaire les étapes ou les états d'une personnalité à l'œuvre, construisant, selon son rythme propre et ses figures, un rapport au monde et au réel sensible, Anne Hiller, de son côté, va plus loin encore, semble-t-il, en s'attachant au procès

1. Anne Hiller, « Lamartine, poésie et perception », in *Romantisme*, n° 15, 1977.

2. Georges Poulet, « Lamartine et le sentiment de l'espace », *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961 ; et Jean-Pierre Richard, « Lamartine », in *Études sur le romantisme*, Seuil, 1971.

même de la perception, au mouvement de la production de l'image en texte et du poème-image, au progrès spécifique de la « voyance » lamartinienne, tel que celui-ci se met en scène dans la représentation poétique.

Nous suivrons un chemin différent : ce qui, à nos yeux, fait le propre et l'importance de Lamartine, c'est qu'à un moment où la poésie était occultée³ et après deux siècles, au moins, de « fonctionnement » du vers français entre lit et salon, ruelle et Académie, il a fait resurgir l'exigence poétique et pris la poésie au sérieux ; brisant ce qui jusqu'alors, précisément, la faisait fonctionner en surface sur son cadavre gisant par-dessous. Il part du constat que la poésie est morte⁴. Qu'elle n'existe plus. Qu'elle est à recommencer depuis cette mort et ce silence, depuis son absence ou sa contrefaçon bavarde (la poésie néoclassique, descriptive ou didactique, ou lyrique de convention⁵). Elle n'a plus de langue. Il faut donc en trouver une. Dans ces conditions, l'intervention de Lamartine ne pouvait être que radicale, et c'est ce qu'elle fut.

N'allant pas de soi, la poésie va d'abord, essentiellement, surgir comme question, et c'est ici que nous nous séparons quelque peu de notre citation initiale : ce qui caractérise particulièrement la poésie lamartinienne, ça n'est pas, comme le suggère Anne Hiller, « la primauté de la vision », c'est l'emportement inquiet de la poésie sur elle-même, qui ouvre une ère. Et ce sera, tout au long de sa vie, la préoccupation de Lamartine : des poèmes des *Méditations* au *Cours familier de littérature*, des Commentaires après coup aux lettres-préfaces en forme de méditations théoriques, il ouvre et ne cesse de rouvrir la poésie à la question de sa définition, de son statut, de

3. Occultée de fait, même si l'on en parlait beaucoup, et si l'on en « faisait ».

4. Bien entendu, cette proposition, comme celles qui l'entourent, est à côté de la référence biographique. Elle relève d'une autre histoire, qui n'est pas moins « vraie », à son niveau, que la rencontre d'Elvire.

5. Delille, Lebrun, Ducis, Parny, Chénedollé, Fontanes... Cf. Bernard Jullien, *Histoire de la poésie française à l'époque impériale*, Paris, Paulin, 1844.

son histoire, de son avenir. Et c'est l'approfondissement et comme l'obsession de cette question qui va tout *changer*.

La poésie est morte, il faut donc inventer la poésie : tout se passe comme si Lamartine profitait de cette mort historique. Il découvre que cette absence, cette inexistence de la poésie, actuelles, conjoncturelles, sont en fait essentielles : c'est quand elle peut trop facilement se définir (normes, grilles, genres, etc.) que la poésie n'existe pas. Pour la faire surgir, il faut la lancer dans le mouvement de sa recherche. La poésie n'existe jamais, il faut constamment l'inventer. Ceux pour qui la poésie existe déjà ne sont pas des poètes. C'est, clairement, une découverte de Lamartine. Et l'on ne peut objecter à cela le caractère définitif et nettement proféré de certaines « définitions » lamartiniennes : l'examen de son œuvre montre qu'il ne s'agit jamais que de définitions provisoires (voire contradictoires) et que, de même que la plupart de ses poèmes se structurent selon la dynamique d'un trajet, d'un parcours, d'une avancée ou d'un élan, de même, pour lui, la poésie n'est que le parcours indéfini vers la poésie. Écrire la poésie, c'est l'inventer absolument, creuser la question de son absence et de son exigence en même temps qu'on éprouve (physiquement) la « primauté » de ce manque.

Dès lors, la poésie de Lamartine s'engage dans le chemin d'une ascèse. Je n'ignore pas ce qu'un tel mot, à propos d'une telle œuvre – dont on sait ou croit savoir qu'elle est fluide et abondante, qu'elle coule comme de source, qu'elle s'accomplit toujours « euphoriquement » (Jean-Pierre Richard) –, peut avoir de scandaleux et d'apparemment outré. Je veux dire ceci : que l'effort poétique de Lamartine consiste à tenter de réduire, progressivement, la poésie à *elle-même*, à la dégager de ce qui n'est pas elle, à la « désaffubler » des oripeaux de la convention.

Cette réduction, on vient de le dire, est progressive, elle est également *impossible* : on verra que Lamartine réduit d'abord la poésie à la poésie (lyrique), puis qu'il réduit cette poésie lyrique à des « moments » (il ne peut y avoir que des instants de poésie, la poésie

est, essentiellement, rare), et qu'enfin la poésie telle qu'elle s'actualise dans le poème n'est le plus souvent qu'un alliage de ce qui devrait ou pourrait être la poésie et de ce qui n'est pas elle : de sorte que, si la poésie n'est pas tout ce qu'on nomme poésie, elle n'est pas non plus, nécessairement, tout le poème : la poésie est toujours plus dedans, elle est toujours incluse, à l'intérieur de l'intérieur, à l'« intime » : réduire la poésie à elle-même, c'est donc en premier lieu, et dans tous les sens, l'intérioriser.

On touche ici l'une des significations de l'expression « poésie personnelle » (ou poésie « lyrique » à proprement parler, cette seconde épithète étant le plus souvent tenue pour synonyme de la première) : si la poésie n'existe pas – et l'on a vu que c'est d'une part la situation objective devant laquelle se trouve historiquement Lamartine et d'autre part, en un autre sens, sa *découverte* fondatrice –, elle est *d'abord* faite par un, qui doit trouver une langue et, en même temps, trouver ou retrouver *sa* langue. Devenue un moyen pour le moi de *s'exprimer* – et l'on comprendra qu'ici le verbe ne signifie pas seulement s'épancher dans des « confidences », mais s'y retrouver dans sa langue, se réapproprié personnellement une langue perdue ou confisquée –, la poésie cesse d'être simplement un « moyen d'expression ». Elle cesse même tout à fait d'être un « moyen », elle devient la fin d'un procès sans fin, elle devient le but. Il faut dire sans crainte qu'avec Lamartine la poésie devient à la fois le but et l'objet de la poésie, si l'on a bien compris que cela n'implique aucun esthétisme, ni aucun narcissisme. C'est la condition nouvelle de la poésie : qu'elle n'a pour l'instant d'autre mission, ou d'autre solution, que de se chercher, de se *méditer*, en dehors de toute esthétique instituée, et de toute volonté principalement esthétique (Lamartine, ceci est remarquable, ne parle pratiquement jamais de la recherche du « Beau »). Dans « méditations poétiques », ça n'est pas tellement l'objet de la méditation qui est poétique, qui est la poésie (qu'il s'agisse du vallon, ou de l'horizon, ou de leur relation dialectique), c'est la méditation elle-même, le mouvement méditatif de la poésie sur elle-même.

Aussi l'on voit bien que ce n'est plus la perception et son procès qui importent le plus, encore moins la représentation et ses mirages ou ses images, mais l'effort, ou la tension, ou le relâchement nécessaires à ce que le réel ou l'image devienne chant-musique, poésie-mots. Moins sans doute le devenir image des mots lamartiniens que le devenir mot, chant, musique-poésie des images, sentiments, sensations, perceptions, idées, etc. Tel est, en dernière instance, le sujet des *Méditations* : la restitution de la poésie à elle-même, c'est-à-dire à sa fragilité, à son instabilité, à son impossibilité, et à tout cela comme aspirant la poésie en avant d'elle-même, vers ce qu'elle sera.

La poésie est mise à l'écart

Quel est le point de départ? Celui-ci n'est ni formel (les genres, les vers), ni thématique (un ensemble de sujets, modulables et malléables à l'envi, donnés par la tradition, ou suscités par le contexte, ou spécifiques d'une individualité). Et pourtant : Lamartine est reconnu comme celui qui a assoupli le vers, qui l'a réglé euphoniement, l'a donc en quelque sorte une première fois « libéré » (avant le libérateur officiel, Victor Hugo), de même qu'on lui reconnaît d'avoir « inventé » un certain nombre de grands thèmes lyriques (la Nature, la Mort, l'Amour), pour les avoir personnellement travaillés, c'est-à-dire passés au tamis serré d'une sensibilité individuelle, et comme indissolublement mêlés à la démarche poétique, en sorte que pour longtemps désormais celle-ci s'accomplisse toujours simultanément comme interrogation philosophique.

Non, le point de départ, pour Lamartine, est la langue : la poésie comme telle ne peut se penser que dans son rapport à la langue. Et tout d'abord dans un geste de séparation qui va produire la poésie comme langue à part, comme langue à l'écart, et le travail poétique comme compte tenu de cet écart, de cette distance entre *deux* langues. La poésie doit d'abord se connaître comme une autre langue. Cette problématique est énoncée dans le *Cours familier* : à la double nature

de l'homme, à la fois matière et esprit, correspond le double plan de la « prose » et de la « poésie » ; l'homme double vivant sur deux plans, il doit disposer de deux langues, l'une pour le quotidien, l'autre pour le transcendant : « la prose et la poésie se sont partagé la langue comme elles se sont partagé la création⁶ ».

On notera ici quelques-unes des implications d'une telle mise à l'écart : tout d'abord, elle participe de la stratégie de réduction de la poésie à elle-même : celle-ci ne peut plus être pensée comme une mise en vers de la prose, ni une formation formelle secondaire (si elle produit des idées, elle n'en reproduit pas, elle énonce et travaille une pensée spécifique qui n'a son lieu qu'en elle), elle ne peut être ni agrément, ni ornement, ni jeu, surplus harmonique.

D'autre part, si la poésie est une langue séparée, elle est néanmoins une faculté humaine : elle correspond à l'un des deux aspects de l'homme ; elle est donc en tout homme une nécessité, au moins une virtualité. Et, si, d'un certain côté, la poésie s'éloigne en se séparant – vers le haut d'ailleurs, puisque, cette autre langue, Lamartine la dit « supérieure à la langue usuelle » –, dans le même temps il la restitue pleinement à tous et à chacun ; et l'on pourrait dire que, pour lui, l'homme est incomplet s'il ne sait (ou ne peut) parler cette langue qui atteste en lui le divin, qui est une part de lui-même.

Et l'on voit peut-être ici comment l'exigence ou l'hypothèse d'une poésie qui s'autonomise (hypothèse que l'on qualifiera volontiers ici ou là d'« aristocratique », d'« élitiste », etc.) rejoint une autre exigence qui, elle, peut déboucher sur une lutte, celle-ci directement politique, à laquelle Lamartine ne s'est nullement dérobé, au détriment d'ailleurs de la création poétique : celle d'une réalisation totale de l'homme, d'un homme fondamentalement bilingue. L'homme, capable de poésie.

Tout tient en ces trois mots : on s'explique pourquoi Lamartine n'est pas celui de nos poètes romantiques qui s'attarde le plus à fabriquer la statue du Poète-Prophète, du Poète-Prêtre, du Poète-

6. *Cours familier de littérature*, IV^e entretien.

Mage, Guide ou Médium : même s'il prend la pose et constitue (ou contribue à) l'image du poète alangui, « décollété » (Hugo), ça n'est pas d'abord en tant que « poète » que Lamartine écrit, c'est en tant qu'homme capable de poésie, en tant que chacun est (de droit) poète : c'est la situation (historique, sociologique) qui sépare les hommes sur ce plan. À quoi s'arrime cet apparent paradoxe que, plus la poésie s'autonomise, s'intériorise, devient elle-même, s'éloigne, s'intensifie comme telle, plus elle se rapproche et devient audible : sa proximité est fonction de son éloignement, cette autre langue est comprise par tous en tant qu'elle est autre, et même pour autant qu'elle est autre. Ainsi, même ceux qui sont momentanément mutilés peuvent l'entendre : les pêcheurs italiens comprennent Bernardin de Saint-Pierre, car ils comprennent immédiatement une langue qu'ils ne savent pas, ou ne savent plus, ou ne savent pas encore parler⁷.

Une langue limite

Si la poésie est en son principe cette autre langue, dans les faits elle ne peut s'énoncer qu'avec les instruments de la première, en sorte que se substitue sans l'effacer au premier modèle, celui de la séparation des deux langues et de la mise à l'écart de la poésie, un second modèle qui le prolonge pour qu'il s'effectue : celui de la poésie comme langue limite ou limite de la langue. La poésie, c'est la langue poussée à sa plus haute puissance, vers sa perfection. Chanter consiste à produire concrètement cet écart qui constitue la poésie par principe. L'autre langue s'atteint à l'intérieur de celle-ci, par l'effort pour la porter au superlatif. Trois fragments, diversement datés, diront cet effort :

[U]n langage plus pénétrant, plus harmonieux, plus sensible, plus imagé, plus crié, plus chanté que sa langue habituelle, et qu'il invente le vers, ce chant de l'âme, comme la musique qui invente la mélodie, ce

7. Voir *Graziella*, chap. II, XIII.

chant de l'oreille ; comme la peinture qui invente la couleur, ce chant des yeux, comme la sculpture qui invente les contours, ce chant des formes, car chaque art chante pour un de nos sens, quand l'enthousiasme, qui n'est que de l'émotion à sa suprême puissance, saisit l'artiste. L'art des arts, la poésie seule chante pour tous les sens à la fois et pour l'âme, centre divin et immortel de tous les sens (*Cours familier*).

[La poésie, c'est] l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur, et de plus divin dans la pensée, dans ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons ! C'est à la fois sentiment et sensation, esprit et matière, et voilà pourquoi c'est la langue complète, la langue par excellence qui saisit l'homme par son humanité tout entière, idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et musique pour l'oreille. Voilà pourquoi cette langue, quand elle est bien parlée, foudroie l'homme comme la foudre, et l'anéantit de conviction intérieure et d'évidence irréflichte, ou l'enchanté comme un philtre et le berce immobile et charmé comme un enfant dans son berceau, aux refrains sympathiques de la voix d'une mère (*Des destinées de la poésie*, 1834).

... J'ai toujours pensé que la poésie était la langue des prières, la langue parlée et la révélation de la langue intérieure. Quand l'homme parle au suprême interlocuteur, il doit nécessairement employer la forme la plus complète et la plus parfaite de ce langage que Dieu a mis en lui. Cette forme relativement parfaite et complète, c'est évidemment la forme poétique. Le vers réunit toutes les conditions de ce qu'on appelle la parole, c'est-à-dire le son, la couleur, l'image, le rythme, l'harmonie, l'idée, le sentiment, l'enthousiasme : la parole ne mérite véritablement le nom de Verbe ou de Logos que quand elle réunit toutes ces qualités. Depuis les temps les plus reculés, les hommes l'ont toujours senti par l'instinct ; et tous les cultes ont eu pour langue la poésie, pour premier prophète ou pour premier pontife les poètes (Commentaire du poème « Dieu », 1849).

Il est certain que ces lignes comportent un certain flottement conceptuel : en particulier, ce qu'on pourrait appeler la « topique » lamartinienne a des contours assez flous : dans le fragment précédemment évoqué sur les deux langues, on a vu que l'homme était essentiellement double : matière et esprit. Dans le chapitre « Ma philosophie personnelle » du *Cours familier*, on voit surgir une troisième instance : l'homme est à la fois « intelligence » (ce qui correspond à l'un des aspects de l'esprit en lui), « émotion » (ce qui correspond à sa dimension « matérielle » : il est émotion en tant qu'il est mû par les passions) et « conscience » : instance régissant les deux précédentes et les orientant dans le sens du Bien. Si, dans le premier cas la poésie relève (et ne relève que) de l'« esprit », dans le second, d'une façon plus réaliste si l'on veut, la poésie relève pour l'essentiel de l'émotion, c'est-à-dire du principe dynamique et porteur (l'intelligence étant statique et la conscience servant en quelque sorte de gouvernail pour que le mouvement émotif et/ ou rationnel ne s'égaré point).

Dans les faits, on le voit bien à travers les trois fragments que nous avons cités, la langue poétique étant la langue totale, elle s'adresse à tout homme, et toute poésie sera un composé d'intelligence-conscience (c'est sa dimension didactique ou, plus subtilement, sa tension vers la Vérité par la mise en scène des Idées, ou « raison chantée ») et de matière. À ce double titre, elle s'adressera aux sens par l'agencement des mots (harmonie, mélodie) et sera tout entière mouvement, ce qui est le vrai sens générique d'« émotion », laquelle, portée « à sa suprême puissance », devient l'« enthousiasme ». Très belle formule, du reste, et décapante : « l'enthousiasme *n'est que...* ». Lamartine s'empare d'un vieux mythologème poétique et réduit l'Inspiration à ses bases matérielles ou, pour parler plus précisément, à sa source pulsionnelle.

Tel est le schéma général et la représentation psychologique sous-jacente à la description de l'entreprise poétique.

Son intérêt réside dans le fait qu'elle est le produit tremblé d'une hésitation entre un modèle purement métaphysique et un modèle

psychologique très sensiblement moderne originant la poésie dans le corps (sentiment-émotion-sensation-vibration, etc.). Dès lors, on ne s'étonnera pas que les termes puissent tour à tour échanger leurs places et leurs valeurs, le « sentiment » étant par exemple assimilé à l'« esprit » dans le fragment cité des *Destinées* 1834 par opposition à « sensation-matière », tandis que l'« âme », concept englobant intelligence-sentiment-conscience dans « Ma philosophie personnelle », devient un simple élément parmi d'autres dans le même fragment cité des *Destinées* (esprit-âme-imagination-corps).

Selon l'occurrence, Lamartine utilise donc l'un ou l'autre modèle, celui de la langue séparée ou celui de l'accomplissement de la langue dans et par la poésie. Dans les deux cas, ce qui fonctionne, c'est une attirance vers le haut. Cependant, si l'on se réfère au schéma initial et fondamental de la dualité prose-poésie, matière-esprit, etc., on peut dire que le battement théorique lamartinien le plus constant s'énonce de la façon suivante : la langue poétique est pleinement la langue du haut (la poésie comme « divinité du langage »), elle tire et tend vers le haut. Mais aussi la poésie est pleinement la langue du bas (du « sentiment »), du mouvement physique, énergétique : la poésie ne prend forme qu'en étant et se sachant initialement force. Produite par et produisant du « frisson ». Oscillation qui se résout dans l'idée de langue « complète ». En réalité, *il n'y a plus ni haut ni bas*, ou, du moins, le haut et le bas ne sont maintenus (sous leur forme constamment antithétique, Dieu et matière, terre et ciel, esprit et sentiment, âme et corps, sous toutes les variations thématiques que l'on voudra, multipliées à satiété chez Lamartine) que pour assurer le mouvement, installer la poésie comme tension ou désir, parcours de l'un vers l'autre.

La poésie se définit alors comme un *plus* (plus mélodieuse, plus chantée, plus sensible, etc.) : elle abolit la pseudo-opposition du haut et du bas par ce « plus » : il ne s'agit plus d'opposer sensible, matériel, bas à intelligible, spirituel, haut, la poésie est à la fois, selon une logique certes quelque peu « insensée », plus sensible et

plus intelligible, elle est issue de l'émotion « portée à sa plus haute puissance », elle est la langue « parfaite », « complète », etc. Aussitôt prononcés ces mots, il faut d'ailleurs les mettre sous rature ; Lamartine produit cette apparente incongruité conceptuelle d'écrire : « Presque » parfaite ; cela signifie que nous sommes bien toujours sous le signe du plus : la poésie est une langue *toujours plus* parfaite, toujours plus complète.

La poésie, et nous retrouvons ici une de nos observations initiales, tend donc à devenir toujours plus la poésie : c'est le sens d'un travail *qui répète et se répète*. Et peut-être touche-t-on là une des raisons profondes et incontournables de la monotonie incontestable de la poésie, de toute poésie, et pas seulement de celle de Lamartine dans les *Méditations*.

La poésie se chante

La poésie se fantasme essentiellement comme parole, et limite de la parole, réalisation aérienne de la parole, le chant. Le chant, c'est la parole qui s'enlève et qui enlève, qui élève et qui s'élève. Comme parole par opposition à l'écriture. Ou comme chant par opposition à la parole (celle-ci étant cette fois comprise comme la prose ou l'usage non poétique du langage).

Si la poésie se pense comme parole, c'est d'abord parce qu'elle est langage intérieur, écho à l'intérieur du logos divin, proximité de la voix à l'être ; le chant réalise cette apparente impossibilité d'extérioriser l'intime, de conserver à l'intime son intériorité tout en l'extériorisant. Le chant n'est qu'en apparence extérieur, il n'y a pas solution de continuité entre la « parole intérieure » et le poème comme chant.

Dès lors, d'ailleurs, Lamartine peut aussi bien parler de « chant » pour désigner ce qui précède le poème que penser le chant lui-même comme pure parole intérieure : il n'y a pas de différence de nature, ni à proprement parler de chronologie : l'antériorité de la genèse intérieure du poème par rapport à son expression n'est qu'une façon de représenter le processus, elle n'a de valeur que pédagogique.

Cette notion de chant intérieur explique aussi les rapports de la poésie avec le silence : la poésie n'a pas besoin de s'effectuer, de s'actualiser dans la parole, elle n'a pas besoin de la réalisation linguistique.

La question du silence peut se penser selon plusieurs directions. Nous en retiendrons deux pour l'instant. Tout d'abord, celle-ci : l'émotion intérieure, intense, peut déboucher soit sur le silence, soit sur le chant : il y a là deux solutions possibles, qui s'équivalent, c'est « l'hymne ou l'extase » : « ...chantez alors, car vous êtes ému autant que les fibres de l'instrument peuvent l'être sans briser ses cordes. La poésie est née en vous, elle vous inonde, elle vous submerge, elle vous étouffe ; l'hymne ou l'extase naissent sur vos lèvres, le silence ou le vers sont seuls à la mesure de vos émotions » (*Cours familier*). Belle définition du vers comme équivalent du silence. La poésie n'est qu'une forme particulière de silence ; le chant est du silence porté à une intensité telle qu'il devient audible.

Le second aspect est lisible au niveau de la genèse du poème, on le verra un peu plus loin : idéalement, le poème se compose en dehors de toute expression extérieure, de tout passage à l'extériorité : Lamartine sépare radicalement la poésie de sa réalisation incarnée. La poésie comme chant, c'est d'abord cela : la possibilité fondamentale pour la poésie d'être pensée en dehors de toute forme précise.

Mais, penser la poésie comme parole et comme chant, c'est aussi, et surtout, la penser près du corps ; on insiste surtout d'habitude sur la « musique » du poème, sur le poème comme mélodie, harmonie, etc. En réalité, ce n'est pas le poème seul en tant que tel qui est chant, c'est le poème en tant qu'il est « à la mesure » du chant émotionnel qui l'engendre. En tant qu'il est en mesure avec ce chant. C'est tout le corps vibrant. La poésie-chant, c'est la parole mise en mouvement, en action, en activité, mue par le sentiment, l'émotion, la sensation ; c'est l'action du corps sur la langue. C'est aussi la parole passant par le corps-instrument : la poésie, c'est le corps qui chante, vibre, « répond ».

Chacun connaît et cite la très célèbre affirmation de la préface de 1849 :

Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.

Phrase à valeur de manifeste : c'est l'acte de naissance de la poésie lyrique, contre toute convention. La poésie devient elle-même en s'intériorisant intensément. Ce nouveau modèle, qui destitue la mythologie, la convention et l'artifice (c'est-à-dire qui rend caduc en même temps tout un pan exprimé de la poésie lamartinienne, puisque, si la Muse et la Lyre sont condamnées, du même coup, inéluctablement, les « gazons », les « urnes » et le « char de la nuit »), lie indissolublement le moi et la musique, et fait de l'homme l'instrument de la poésie : le moi est à la fois celui qui joue de cet instrument, et l'instrument lui-même. La poésie se joue dans l'homme. Pour bien comprendre ces cinq lignes, on peut ajouter ceci :

L'homme sensitif et pensant est un instrument sonore de sensations, de sentiments et d'idées. Chaque corde de cet instrument, monté par le créateur, éprouve une vibration et rend un son proportionné à l'émotion que la nature sensible de l'homme imprime à son cœur ou à son esprit, par la commotion plus ou moins forte qu'il reçoit des choses extérieures ou intérieures.

On voit que les deux couples se répondent ; sensitif/pensant et cœur/esprit, d'où cette précision importante sur la signification la plus constante du mot « cœur » chez Lamartine : il ne s'agit pas de l'homme « sentimental », mais de l'homme « sensitif », et l'on comprend que l'homme est capable de poésie en tant précisément qu'il est ce corps sensible, susceptible d'émotion et de commotion, de frisson et de vibration, donc, finalement, de musique.

On a donc au fond les trois moments suivants, fictivement successifs : le corps chantant, le corps vibrant, ému, au bord de l'expression,

le corps instrument, agi. Puis : l'action du corps sur la langue, la mise en branle de la langue qui va produire la langue vibrante, émue. Enfin, le poème manifestant la langue en action, et manifesté par elle, va agir sur le corps du destinataire de poésie : le corps du « lecteur » (le mot est ici prononcé à défaut) doit idéalement vibrer au même rythme que le corps vibrant du poète. La poésie va réaliser une communication complète qui sera à la fois une surcommunication (c'est-à-dire la communication moins les « bruits » qui toujours l'entachent) et en même temps une infracommunication, c'est-à-dire une communication qui, bien qu'elle passe, comme un courant, par les fils du langage, est essentiellement infrasymbolique, ou présymbolique. C'est une des explications du « charme » de la poésie, de son efficace, sur laquelle Lamartine insiste d'ailleurs beaucoup : la poétique lamartinienne explicite est principalement une poétique, non du poème, mais des effets de poésie.

Écriture

Si penser la poésie comme chant, c'est la penser hors de sa réalisation linguistique, c'est-à-dire à la fois, selon un apparent paradoxe, la dématérialiser radicalement et l'incorporer, la faire passer tout entière au corps, l'écriture, considérée elle-même comme purement notative, se trouve en ce système absolument dévalorisée. Lorsque Lamartine envisage la poésie dans sa dimension mythiquement historique, il pose au départ une langue originaire, donnée à l'homme par Dieu, puis les langues « dérivées », qui sont le fait de l'homme, et l'écriture, dérivation de cette dérivation : l'écriture ne saurait donc avoir une « origine » divine, elle n'est, comme nos langues, qu'un artefact. La poésie est d'essence verbale, elle n'est qu'accessoirement écrite.

Mais, de même que la dématérialisation radicale de la poésie-chant avait pour corollaire la pensée du chant comme poussée du corps, de même le caractère accessoire *en principe* de l'écriture pour la poésie a pour corollaire la reconnaissance de sa nécessité absolue dans les faits.

C'est une évidence depuis longtemps remarquée que la poésie de Lamartine, fictivement non écrite, thématise obsessionnellement l'écriture ; sous ce qu'on a coutume d'appeler le thème du « Temps » ; mais le temps n'est pas un thème, ni un thème éternel de la poésie lyrique, ni un thème spécifique de la poésie romantique, ni un thème obsessionnel du poète Lamartine : l'effort pour penser la poésie implique de penser le couple poésie-temps, dans sa relation.

Cela passe, par exemple, chez Lamartine, par le motif de la *trace*. Jean-Pierre Richard, dans son étude, rencontre ce motif, mais il lui fait subir un traitement partiellement réducteur : il ne s'agit pour lui que *d'une* des stratégies possibles de réponse à l'angoisse existentielle (avec le choix de l'instant, du ponctuel). En fait, ce motif est central pour la poésie qui se pense : la poésie consiste, pour Lamartine, à vouloir arrêter le temps, ou prolonger indéfiniment l'instant, etc. Le motif de la trace répond ici, sur le plan graphique, au motif de l'écho sur le plan phonique, étant entendu qu'écriture et son n'ont aucune spécificité ; il s'agit d'un même geste de tracement, qui se pense tantôt comme trace écrite, tantôt comme trace sonore, toujours comme trace.

Cette relation poésie-temps est cependant l'objet d'un brouillage thématique : la temporalité s'exhibe sous la forme d'un investissement psychologique (regret), ou philosophico-religieux (et cela va, ou oscille, d'une mise en vers du « *carpe diem* » à la méditation sur l'Immortalité). Il est bien entendu possible, dès lors, de lire Lamartine en fonction de ses angoisses (reconstitution d'une psychologie existentielle par poèmes « personnels » interposés) ou de ses convictions (reconstitution d'une « philosophie » lamartinienne, par poèmes philosophiques interposés), et d'interpréter le sismographe, ou le cardiogramme, ou la courbe d'évolution d'une angoisse à une espérance, d'un épicurisme diffus à un christianisme plus ou moins ferme selon les périodes ou les occurrences, etc. Tout cela produit une sorte de buée qui empêche de voir l'essentiel : même si Lamartine pense en ces termes, même si le poème est le lieu de la provisoire

résolution symbolique de ces conflits intellectuels ou psychologiques ou métaphysiques, la « vraie » solution est ailleurs que dans la solution fournie par les poèmes (extase de l'instant, regret du passé, aspiration à l'immortalité), elle est dans *l'acte* de poésie lui-même comme production de traces ou d'échos, dans une conception du temps qui se situe par-delà la conception religieuse ou la sensation existentielle, dans une tension soutenue pour abolir le temps. Et ceci n'est pas lisible seulement dans le motif de la trace ou de l'écho, mais dans la matérialité du poème lui-même, dans la strophe ou la phrase-système d'échos multipliés, dans la reduplication de poèmes quasi identiques (dans l'aspect à tous égards *répétitif* de cette poésie). Marquage, remarquage, affolante reconstitution-pérennisation du dépassé.

Voilà où la poésie selon Lamartine devient sérieuse, et même tragiquement sérieuse : par la tentative indéfiniment renouvelée d'une tâche impossible. Avec Lamartine, la poésie s'installe en effet dans l'impossibilité d'accomplir sa tâche, et dans le savoir et la rumination de cette impossibilité. Elle va désormais s'engouffrer dans ce trou-là.

Un récit génétique

Idéalement, on l'a vu, la poésie ne s'écrit pas. C'est le sens du récit très précieux que fait Lamartine de la genèse d'un poème particulier (« Dieu ») dans ses Commentaires de 1849. Il va de soi que la véracité référentielle du récit nous importe très peu, et même pas du tout, ce qui nous intéresse, c'est le poème du poème, ou comment Lamartine s' imagine avoir écrit ce texte, ou comment il tient à le faire imaginer. Ce récit est tout à fait exemplaire, nous le lirons selon sa dramaturgie spécifique, qui s'ordonne en trois séquences successives :

J'écrivis ces vers en retournant seul à cheval de Paris à Chambéry, par de belles et longues journées du mois de mai. Je n'avais ni papier, ni crayon, ni plume. Tout se gravait dans ma mémoire à mesure que tout sortait de mon cœur et de mon imagination.

On voit ce qu'il en est de l'écriture ici (« j'écrivis ces vers ») : il s'agit d'un processus intégralement intérieur. Les instruments de l'écriture ne sont convoqués avec insistance que pour être renvoyés à leur absence et à leur inutilité (papier, crayon, plume). On a bien le modèle de l'expulsion : le cœur et l'imagination sont ici la source d'où quelque chose « sort », mais cette sortie est aussitôt intériorisée ou plutôt réintériorisée : tout *se grave* dans la mémoire. Inscription mnésique, écriture intérieure, écriture poétique comme réintériorisation de l'intime. On voit l'enjeu : il ne faut pas faire basculer ce qui sort de l'intériorité dans l'extérieur. Cela qui s'expulse a chance de s'évaporer à l'air, de se détériorer en passant par les instruments de l'écriture. De sorte que tout ce processus, dont on ne peut pas dire qu'il soit immatériel, se réalise cependant immatériellement, sans trace *visible*, en circuit fermé. On notera aussi que cela suppose la passivité du sujet-support, du sujet-lieu : cela sort et se grave sans que l'individu poète agisse autrement qu'en étant le lieu où cela se passe. Dans son système, Lamartine évacue obstinément la dimension artisanale ou artistique de l'écriture : il place l'écriture poétique hors art.

La solitude et le silence des grandes routes à une certaine distance de Paris, l'aspect de la nature et du ciel, la splendeur de la saison, ce sentiment de voluptueux frisson que j'ai toujours éprouvé en quittant le tumulte d'une grande capitale pour me replonger dans l'air muet, profond et limpide des grands horizons, tout semblable, pour mon âme, à ce frisson qui saisit et raffermi les nerfs quand on plonge pour nager dans les vagues bleues et fraîches de la Méditerranée ; enfin, le pas cadencé de mon cheval, qui berçait ma pensée comme mon corps, tout cela m'aidait à rêver, à contempler, à penser, à chanter.

Une parenthèse creuse cet espace où le poème arrive. Il s'agit de grandir et d'approfondir l'écart. La poésie ne peut survenir que dans l'écart, sur la route où cet écart se creuse : dans la solitude, le silence, « l'air muet ». C'est là que le corps se trouve en état de

poésie. Le mouvement d'expulsion et de réintégration, tout à l'heure simplement nommé, se précise comme processus intégralement physique : *bercement, frisson*, c'est le corps qui est en état de chant. Nous venons de le dire : le sujet n'est plus que le lieu où cela se passe (processus expulsion-réintériorisation), mais il ne devient ce lieu qu'à s'être mis à l'écart, en mouvement, sur la route du chant, où bientôt il ne fait plus qu'un avec l'espace qui l'englobe : l'image de la plongée dans l'eau est ici essentielle ; qu'il s'agisse de l'air muet, *profond, liquide*, ou de la masse liquide, il y a fusion, c'est le sujet lui-même qui devient mouvement. Dès lors, le réel s'efface absolument comme spectacle, les « grands horizons » ne sont pas l'objet de la poésie : la poésie (rêver-contempler-penser-chanter n'y sont plus qu'un même acte rythmé) survient au moment où tous ces éléments se fondent dans un unique battement.

En arrivant, le soir, au cabaret de village où je m'arrêtais ordinairement pour passer la nuit, et après avoir donné l'avoine, le seau d'eau du puits, et étendu la paille de sa litière à mon cheval, que j'aimais mieux encore que mes vers, je demandais une plume et du papier à mon hôtesse, et j'écrivais ce que j'avais composé dans la journée.

Le récit s'achève par un apparent retour au prosaïque, et ce retour au prosaïque correspond à la transcription définitive du poème, qui se dit d'ailleurs clairement comme une dévalorisation. À l'ouverture à l'infini de l'espace initial succède l'enfermement dans les limites étroites et « ordinaires » de la réalité en prose : la plume, le papier, sont ici comme le puits, l'avoine ou la litière, objets d'auberge. La poésie est ailleurs. Mais l'on se méprendrait fortement si l'on voulait voir une pose aristocratique dans la déclaration de préférence du cheval au vers : Lamartine nous habitue à considérer la poésie avec cette désinvolture un peu systématique que certains prennent à contresens : en réalité, si l'on a suivi le raisonnement précédent, si l'on a bien voulu lire les deux premières séquences de ce récit théorique, on a compris que la poésie

c'était le cheval et non les vers, et que toujours, ce qui comptera pour Lamartine, c'est la cadence imprimée par ce « cheval » « à la pensée *comme au corps* » et non sa réalisation hexamétrique, sur papier. Au moment même où le récit se referme sur la prosaïcité et la banalité du réel, Lamartine récrit à sa manière le mythe du cheval Pégase.

Ceci est absolument capital, on ne veut pas comprendre que les affirmations réitérées d'amateurisme (constantes d'un bout à l'autre de l'œuvre de Lamartine) ne sont ni simplement le fait d'une attitude de classe commandée par l'époque et l'éducation, ni d'on ne sait quelle désinvolture congénitale à l'égard du travail poétique, mais aussi (nous pensons : mais *surtout*, assumant toutes les implications de ce « surtout ») d'une cohérence théorique tout à fait remarquable : pour Lamartine, la poésie est le geste de poésie, ou l'état conduisant à ce geste, et non le poème lui-même. Dès lors, la poésie n'est pas achevable, et les poèmes ne sont toujours que des traces, des échos, dont l'importance est essentiellement *relative*.

La question du sens

Si l'on suit Lamartine dans ses conséquences les plus radicales, on peut dire que, pour lui, la poésie n'a pas de sens, ou n'a pas à avoir de sens, n'a ni pour condition première l'existence d'un sens à exprimer, d'un message à délivrer, ni pour effet (sur le lecteur) d'émouvoir par le sens. Le sens de la poésie n'est pas contenu dans son sens. Dans le modèle génétique de la préface des *Recueils*, ou dans celui qui déploie le poème « L'Enthousiasme », la force prime la forme et le sens, la poésie se conçoit comme acte et non comme message, comme orgasme et non comme discours.

Les affirmations qui précèdent, conséquences logiques et ultimes de la poétique lamartinienne, sont dans une certaine mesure tout à fait scandaleuses dans l'optique même de la méditation consciente de Lamartine : cette poésie qui tend à se justifier par elle-même, qui, en dernière instance, utilise la représentation du sens à d'autres fins

que la signification, cette poésie ne peut pas ne pas se représenter elle-même comme orientée vers le sens, aimantée par le sens (Dieu).

On touche ici une difficulté quasi insurmontable : de même que la poésie de Lamartine est ouvertement et nécessairement spiritualiste, mais qu'en même temps le signifiant « Dieu » dans cette poésie n'est qu'un mot pour désigner une aspiration en général (et l'arrachement au carcan rationaliste), de même la poésie de Lamartine est ouvertement et nécessairement une poésie qui chante la Vérité, mais en même temps cette vérité, comme Dieu, est un mot qui porte la poésie en avant, qui l'aimante, *sans pouvoir la définir*. Cette poésie qui se dit porteuse de vérité, passeuse du Sens, n'a en fait pour sens et pour vérité que sa propre pratique qui se situe non pas dans le non-sens (comme le disaient certains critiques de l'époque épris de « clarté », et qui sentaient bien que cette poésie troublait l'eau calme des vérités connues et admises), mais dans son lieu propre, *hors sens*.

Pour dire les choses nettement, Sens, Dieu sont des préalables nécessaires, mais fonctionnent comme des alibis métaphysiques dont tout l'effort consiste à se débarrasser. Réduire la poésie à elle-même, c'est la tirer hors art, hors sens, hors Dieu. Entreprise contradictoire, bien sûr, et sans aucun doute impensable, en ces termes, par Lamartine lui-même. Quelques-uns l'ont cependant très vite et très bien compris, comme Vigny par exemple, et c'est devenu ensuite un lieu commun de la critique que d'insister sur l'inconsistance sémantique de cette poésie, sur l'insignifiance du bercement, etc. À partir de quoi, le plus souvent, on tente une justification ou réhabilitation purement esthétique du faire lamartinien (Lamartine incomparable musicien), complétée par une justification psychologique (la sincérité évidente, ou la sincérité profonde à travers des « arrangements » de surface). On peut se demander si ce Lamartine musicien ou ce Lamartine sincère ne cachent pas tout simplement le Lamartine Poète, et la poésie de ce poète : non pas inconsistante, mais non consistante, non pas par hasard pauvre de sens, mais lieu d'un effectif appauvrissement du sens, comme si c'était par là que la poésie avait chance de devenir elle-même.

Que l'expérience originelle de la poésie – et l'expérience de la poésie est toujours originelle – soit une expérience hors sens, et l'expérience du hors sens (à quoi sans doute elle doit son caractère exactement bouleversant), c'est ce qui s'explique dans ce récit double proposé par la préface des *Méditations*. Il faut répéter ici ce qui a été dit à propos du Commentaire de « Dieu » : ce double récit, dans sa dualité même, a valeur de fiction théorique, sa véracité référentielle est hors de cause, seule importe sa vérité imaginaire. Lamartine raconte comment l'enfant qu'il fut rencontre la poésie. Première anecdote : le père lit la tragédie de *Mérope* (Voltaire) :

Ce langage cadencé comme une danse des mots dans l'oreille, ces belles images qui font voir ce qu'on entend, ces hémistiches qui reposent le son pour le précipiter ensuite plus rapide, ces consonances de la fin des vers qui sont comme des échos répercutés où le même sentiment se prolonge dans le même son, cette symétrie des rimes qui correspond matériellement à je ne sais quel instinct de symétrie morale cachée au fond de notre nature, et qui pourrait bien être une contre-empreinte de l'ordre divin, du rythme incréé dans l'univers ; enfin cette solennité de la voix de mon père, qui rappelait l'accent religieux des psalmodies du prêtre le dimanche dans l'église de Milly...

Seconde anecdote : l'enfant visite avec son père un vieillard retiré au fond de la campagne :

Il y avait sur la table une écritoire en bois de rose avec deux petites coupes d'argent ciselé, l'une pour la liqueur noire, l'autre pour le sable d'or. Au milieu de la table on voyait de belles feuilles de papier vélin blanc comme l'albâtre, longues et larges comme celles des grands livres de plain-chant que j'admirais le dimanche à l'église sur le pupitre du

sacristain. Ces feuilles de papier étaient liées ensemble par le dos avec des nœuds d'un petit ruban bleu de ciel qui aurait fait envie aux collectes des jeunes filles de Milly. Sur la première de ces feuilles, où la plume à blanches ailes était couchée depuis l'arrivée de mon père, on voyait quelque chose d'écrit. C'étaient des lignes régulières, espacées, égales, tracées avec la règle et le compas, d'une forme et d'une netteté admirables, entre deux larges marges blanches encadrées elles-mêmes dans de jolis dessins de fleurs à l'encre bleue. Je n'ai pas besoin d'ajouter que ces lignes étaient des vers.

Ces deux séquences se suivent dans ce fragment d'autobiographie intellectuelle que constitue la préface de 1849. Elles se répètent et elles se *complètent*. Significativement, l'une fait apparaître la poésie dans sa dimension phonique, comme réalité sonore rythmée, l'autre dans sa dimension graphique, comme réalité scripturale rythmée, espacée, margée, inscription prosodiée pour les yeux. On voit bien aussi que dans les deux cas le sens du message disparaît ou s'estompe derrière l'apparition violente et irrésistible, irréfutable, de la poésie comme telle, qui s'impose. Ni la tragédie de *Mérope*, dont les incidents retiennent cependant l'attention de l'enfant, ni surtout le contenu des productions versifiées du vieillard, ni l'une ni l'autre n'existent pour Lamartine, en cette expérience de première rencontre, dans leur dimension de message : on assiste à l'apparition d'une langue, la langue devenue visible, audible, concrète et agissante.

Le chant s'écoute et se voit, « Le lac »

« Le lac », parce que c'est de ce lac que surgit la poésie française. Lac du Bourget, puis lac de B., puis lac, simplement, soustrait à la référence⁸. Pour, à son tour, devenir référence. C'est désormais depuis

8. À partir de la troisième édition, « Le lac de B. » devient « Le lac ». Nécessairement. Pour devenir intime, la poésie doit cesser d'être personnelle. Le

MÉDITATION ONZIÈME

LE LAC

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissois ainsi sous ces roches profondes.
Ainsi tu te brisois sur leurs flancs déchirés.
Ainsi le vent jetoit l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence,
On n'entendoit au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

cette matrice, devenue, par l'éloignement, sourde rumeur, que va monter tout le reste, en une inlassable réinscription. À commencer par Lamartine lui-même, qui va réitérer le geste, sans fin, puiser à l'énergie contenue dans ces bords. Faire infiniment résonner le battement initial. Puis tous les autres, identifiant ce battement à « la » poésie. Jusqu'à ne plus pouvoir l'entendre⁹. C'est encore, aujourd'hui, dans les écoles, la même identification. De sorte que ce poème figure aussi bien l'impossible emblème. Il a été soustrait à l'histoire par l'histoire. Devenu la poésie, il ne signifie plus comme texte, dans l'histoire de la poésie. Il faut aider à l'y resituer.

Le poème feint de ne pas commencer. Son premier mot suggère qu'il a déjà commencé – dans le silence de la méditation intérieure –, et que la « première » strophe n'est que la conclusion, l'aboutissement, sous la forme d'une interrogation exclamative, d'un débat antérieur¹⁰.

lyrisme qu'invente Lamartine n'est pas un lyrisme « personnel ». Ou, si l'on veut conserver ce terme, il faut en préciser l'enjeu. Le poète fait rentrer l'émotion dans la langue, fait rentrer la langue dans le poème, identifie le poème au lac. Travail de figuration d'un espace inédit, et travail dans cet espace. Le « je » du poème n'est pas plus Alphonse de Lamartine que le lac n'est celui du Bourget. Poésie subjective sans doute (de l'inscription du sujet, de son ébat dans la langue, de son débat avec elle, de son travail mnésique), poésie intime certainement (nous y reviendrons).

9. Corbière vomit Lamartine. Mais cette négation supposera la lecture, l'évaluation, la critique. C'est l'historicité du faire. On ne peut ignorer. Reste le travail. La rumeur ne cessera que si l'on parvient à lui substituer autre chose. En même temps qu'elle *fait* la poésie intime, la pratique de Lamartine *devient* la poésie personnelle. Ce sont les utilisateurs qui la font devenir ce qu'elle n'est pas (académiques, par imitation ou réminiscence, insuffisance, ou professeurs, Brunetière par exemple). Et cette poésie finit par être ce qu'elle est devenue. D'où la nécessité des relectures. Mais aussi, plus efficacement encore, la pensée active, transformatrice, poétique-poésie des poètes : « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingente » (Lautréamont). Qui vise moins un texte qu'une idéologie.

10. Strophe 1, v. 1 : « Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages... » On soulignera également le participe passé, la *poussée* qu'il indique vers la nouveauté. Indépendamment de sa valeur en contexte, le mot est significatif :

Plus qu'une conclusion, au sens logique, c'est le prolongement affectif d'une méditation qui a conclu à l'impossibilité de retrouver le temps ou le moment perdu. On lira la question : ne pourrions-nous jamais l'impossible ? l'impossible sera-t-il jamais possible¹¹ ?

On peut considérer, je viens de le faire, que cette question n'en est une que formellement. Conclusion ou « cri de l'âme », elle constate plus qu'elle n'interroge.

Mais on peut également penser que le débat antérieur-intérieur, qui échoue sur une conclusion négative et sur une exclamation inquiète, produit en même temps une *vraie* question. Que le poème maintenant va poser à nouveau, reposer (nous faisant assister, paradoxalement en apparence, au débat silencieux qui le précède) et, d'une certaine manière, résoudre.

C'est, semble-t-il, précisément en s'extériorisant dans le langage, en se poursuivant par un poème, que cette question va, par les mots, trouver une réponse. L'impossible, jeter l'ancre, arrêter le flot du temps, sera possible si l'on écrit, si quelque chose de quelque façon s'écrit, si quelque part (en moi, en nous) ou partout (dans la nature) se « fixe » une « trace » ou se « répète » un « écho ». Si donc on substitue l'encre à l'ancre, si commence la poésie, si la vie se continue en poème¹².

On vient d'écrire : « s'extériorisant... ». Oui, la méditation intérieure, antérieure, silencieuse se concrétise et s'extériorise par des mots (la première strophe comme conclusion de cette pensée

le premier vers est comme poussé en avant, hors du silence. Lamartine pense la poésie et la vie comme mouvement vers, et le moi où se font les deux comme creuset d'émotions.

11. Cette lecture est une « traduction ». On la préfère au calcul des références, sources ou intertexte culturel (d'Héraclite à Manoel ou Lamennais la métaphore qui fait la strophe est un lieu commun). Lecture orientée par la question du : pourquoi écrire ? Le stéréotype n'est pris ici que pour ce qu'il est : véhicule et matière d'un autre travail, vers un autre horizon poétique.

12. Dès lors, et ça n'est pas le moindre des apports de la méditation lamartienne, la poésie devient *nécessaire*.

qui l'a *poussée*) et cette extériorisation est sans doute, même si en partie vaine et se sachant telle, une délivrance (comme l'analyse Jean-Pierre Richard¹³). Mais en même temps cette extériorisation est une intériorisation, tout d'abord à cause de la structure spécifique du poème qui fait (on y revient à l'instant) que l'« après » première strophe va apparaître en fait comme son avant. De sorte que nous allons entrer dans la méditation dont cette première strophe apparaissait comme le point extrême. D'autre part, pour qu'il y ait vraiment réponse à l'exclamation-question initiale, il *faut* qu'il y ait mouvement d'intériorisation : la question ne souffre pas de réponse extérieure (systématique, philosophique).

Elle suppose une réponse intérieure, ou intériorisante. Pour produire concrètement l'arrêt du temps, on doit intérioriser l'instant. Au milieu d'un lac, dans un poème. Réussir à constituer l'espace où il puisse vibrer à l'infini. Le poème sera donc l'intériorisation, l'intimisation¹⁴, d'un problème extérieur. Il s'agit d'enfermer le temps à double tour dans le cercle du poème, bordé par du silence.

C'est donc au poème comme « récit », si l'on veut, qu'il faut d'abord revenir. À cet étagement ou étalement temporel-narratif.

La première strophe apparaît hors temps, dans l'achronie pure de la méditation. Le « nous » désigne ici les hommes en général, et qui énonce cette anxieuse interrogation est partout et nulle part, dans l'espace utopique des grandes vérités humaines. Il n'en va pas de même de la seconde strophe, où cet énonciateur abstrait qui se situe dans l'éternel présent de la vérité s'actualise et se spécifie dans un « je » qui est « ici » (au bord du lac), dans un présent bien défini (à peine un an après). Il y a donc un double cadre d'énonciation : chronique et achronique, topique et atopique, deux présents qui se chevauchent et se super-

13. « Lamartine », in *Études sur le romantisme*, *op. cit.*, p. 143-144.

14. On écrit ici, malgré son autre sens, « intimisation » pour « intimité », dont la dérivation serait peut-être plus conforme. On voudrait éviter la confusion de ce travail superlatif d'intériorisation avec les notions d'intimité ou d'intimisme.

posent, mais qu'on ne peut identifier l'un à l'autre. C'est à partir de ce second présent que va maintenant s'énoncer la suite du poème, comme un récit fait depuis ici maintenant : une plongée dans le passé, un an avant, et ceci de façon de plus en plus précise, de plus en plus « ponctuelle ». D'abord l'imparfait large et descriptif de la troisième strophe, puis l'imparfait découpé sur le précédent de la quatrième (« un soir »), puis le passé composé de la cinquième, qui introduit le chant (« tout à coup »). Lorsque, après les quatre strophes qu'occupe le chant, au milieu du poème, on revient à la méditation, celle-ci semble se situer sur le même plan que la première strophe. Le « je » a disparu, le « nous » revient, avec la même valeur générale qu'au tout début. La méditation du poète succède au chant de la voix, la prolonge et lui fait écho, mais l'on ne peut savoir si elle se situe sur le même plan temporel. Est-ce une « réponse » au moment même (le poème se poursuivant alors selon la suite chronologique des événements – de parole, de pensée – rapportés) ? Est-ce un retour au maintenant de l'énonciation, du récit (le poète, seul, prolongeant le souvenir de ce chant par une méditation qui lui répond) ? Ou bien encore y a-t-il reprise, après le détour par l'évocation du passé, au même plan d'énonciation méditative qui était celui de la première strophe ?

Il peut apparaître bien inutile de formuler ces différentes hypothèses qui semblent, au fond, s'équivaloir. On le fait pour montrer que la structure temporelle-énonciative du poème n'est pas si simple qu'il y paraît. C'est, assurément, la seconde que l'on retient toujours, en toute vraisemblance d'ailleurs, puisque le poète prend à témoin le « paysage » qui l'entoure et qui a été décrit aux strophes II à IV. Cependant, c'est à la fois pour parler d'une façon très générale, comme dans la première strophe, et pour faire écho et comme réponse aux strophes du chant. En sorte qu'il subsiste un tremblement par quoi, me semble-t-il, ce qui se trouve nié, ou du moins ce qui tend à être effacé, ou surmonté, c'est l'écoulement linéaire du temps : ces différents moments du texte se suivent moins qu'ils ne se répondent les uns les autres musicalement, qu'ils

ne résonnent les uns avec les autres. Établissant une temporalité très particulière, spécifique au poème, et qui est déjà, activement, tentative de réponse à la question matrice, celle de l'impossible. La méditation ne se déroule pas à proprement parler, elle se déploie simultanément sur plusieurs plans. Le chant de l'absente est aussi présent qu'est absent celui, présent, qui l'évoque. Présent et passé, présence et absence s'équivalent et fusionnent par et dans le présent et la présence du poème.

Il y a donc *ce que* dit cette voix : l'injonction qu'elle fait au temps de s'arrêter, la vanité qu'elle constate de ce désir, le parti qu'elle prend enfin de jouir, c'est-à-dire de renoncer à son fantasme initial. Puis il y a *ce que* lui répond cette autre voix qui l'a suscitée et qui lui succède, la répétant en partie d'abord, en une sorte d'écho amplifié, s'exclamant sur l'impossibilité de suspendre le flot du temps, et se tournant, enfin, vers la Nature, pour lui demander d'inscrire, indélébile, la trace de cet amour, que le flot du temps efface. *Ce que* disent ces voix : en effet, bien sûr, elles disent quelque chose, et dont il faut tenir compte, puisque ce quelque chose est l'angoisse initiale qui suscite le poème. Les deux réponses ne sont d'ailleurs pas superposables : on passe d'une problématique qui se situe au niveau du vécu, jouir de l'instant dans l'instant, à une autre, symbolique, jouir ou rejouir indéfiniment de l'instant dans un acte d'inscription, ou par intériorisation de cet instant en un espace qui permette sa conservation (sa répétition). La réponse invente le signe ; qui sera toujours disponible en l'absence de la chose. Il faut donc vivre dans l'univers du signe, des signes. « Le lac » introduit la poésie comme substitut de jouissance, par le travail des signes. Ou ce travail comme nouvelle jouissance. À jamais séparée, certainement, de la chose elle-même (par exemple, de sa circonstance, de sa référence), mais recomposant, reconstituant, resituant cette circonstance ou cette référence dans le site du poème, dans le poème comme lieu, désormais, de l'expérience. Seul moyen de faire que ce qui est impossible soit possible. Ou encore : définition de la poésie comme pratique possible de l'impossible, ou tentative.

Il n'y a donc pas, à proprement parler, deux « réponses » successives, une qui serait l'épicurienne, et puis une autre, plus difficilement nommable en termes d'étiquette philosophique et qui correspondrait à une sorte d'optimisme tout de même. La croyance, volontariste ou sincère, en la toute-puissance du Souvenir, face à l'accent tragique d'un épicurisme crié en *désespoir* de cause. En fait, la « seconde réponse » ne peut se penser sous les catégories abstraites de la psychologie ou de la philosophie. Elle s'« énonce », bien entendu, dans le poème, mais elle n'est pas réductible à cet énoncé ; elle est acte d'énonciation ; elle est plutôt d'ordre pratique que d'ordre idéologique¹⁵. La réponse véritable (utile, efficace), c'est en effet une pratique de la poésie, *cette* pratique de la poésie, à l'œuvre dans « Le lac », par exemple. Par laquelle le chant d'Elvire *lui-même* vaut moins pour *ce qu'il* dit que par le fait qu'il se trouve réinséré, répété, dans le chant du poète, dans la chambre d'échos du lac ou du poème¹⁶. On lit, à la quatrième strophe :

15. Dès lors, il faut tenir pour relativement accessoire le contenu intellectuel d'un texte comme celui-ci. L'orchestration plus ou moins cohérente de lieux communs sur la fuite du temps ne peut pas en elle-même justifier l'importance d'un tel poème.

16. Voici un résumé type : « La vie est un combat de l'homme contre le temps. Le bonheur, dont la forme supérieure est l'amour, suppose la stabilité dans une existence qui n'est que changement. Pour être heureux, il faut donc vivre dans l'instant et de l'instant : c'est la doctrine d'Epicure telle que la tradition poétique la présente. Dans cette lutte, l'homme est nécessairement vaincu : il peut connaître le plaisir, non l'amour qui est un état sublime, rare et précaire. Mais il a un allié, parfois méconnu, la nature, qui éternise ce que nous laisse le temps : le souvenir. » (Decesse et Godard, *XIX^e siècle, Documents*, Bordas, 1971). Ce résumé n'est pas faux, il est déplacé ; hors poésie. Lamartine ne *dit* pas cela. On ne peut rendre compte de ce que dit Lamartine qu'en tenant compte de ce qu'il fait. Le texte pense autrement. Une telle réduction au signifié supposé détruit la pensée paradoxale, la pensée du poème, pour l'aligner, la linéariser, dans l'orthodoxie.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence,
On n'entendait au loin, sous l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

La voix n'a pas encore chanté. Le « bruit » de ces rameurs prépare son apparition. Il dresse la toile de silence sur laquelle « tout à coup » vont venir les accents d'un chant céleste. En l'absence d'autre précision, cette strophe est celle de l'instant parfait, des « extases sublimes », des « rapides délices » auxquels la voix puis le poète feront ensuite allusion. Nulle description dans ces vers, mais la tentative (réussie, notre mémoire culturelle en témoigne) pour figurer le silence. La musique, c'est ici l'harmonie absolue, une harmonie silencieuse, c'est-à-dire non significative, non porteuse de sens, un rythme sans paroles¹⁷. Celui, proprement, de l'extase. Où la parole (poétique) tend à représenter la non-parole. Si la poésie-le poème tend à ressusciter la morte¹⁸, à pérenniser l'amour, à produire le souvenir, dans un mouvement incessant de reproduction et de répétition généralisée, elle tend aussi, purement et simplement, à reconstituer ces rares moments de vibration harmonique où l'extase s'obtient par le vide du sens. On disait tout à l'heure que le poème sort en quelque

17. La langue est ici, effectivement, musicalisée. Une analyse sommaire de la prosodie et de la structure phonique du vers, de la strophe, le montre. Nul besoin d'y insister. Mais cette « harmonie » n'est pas imitative, figurative. La poésie se fait ici en s'éloignant du visible. Ce qui se voit, enfin, c'est le chant. Pas de poésie moins descriptive, en somme.

18. Si l'on s'en tient à la référence, « Elle » n'est pas (encore) morte, on le sait. Mais cette sorte de vérité circonstancielle ne concerne pas le texte (qui ne dit rien directement de la vie, de la maladie ou de la mort de celle qui restera inconnue). Je désigne la signification d'un geste, spiritisme poétique ici autant que poésie spiritualiste. Même présence des morts, des absents, même invocation dans « Le soir » (cette fois Elvire est morte, depuis deux ans, s'il faut en croire les lamartiniens qui datent avec vraisemblance la composition de ce poème de mai-juin 1819).

sorte du silence où il a déjà commencé. Lamartine est sans doute le premier poète français non seulement à parler du silence, mais à lui accorder consistance et valeur, à l'utiliser de façon dynamique, à en tenir compte dans la profération poétique. À écrire avec lui.

Donc, non pas une poésie qui représente les « extases sublimes » (en termes psychologiques, les « moments d'ivresse » amoureuse), mais qui tend, elle-même, à devenir expérience extatique, expérience d'abolition du temps.

Qu'est-ce qu'un lac ? Des coteaux. Entouré de rocs sauvages et muets (qui pendent sur ses eaux). D'une forêt obscure de noirs sapins. Le lac se définit par ses bords. Un lac ne va nulle part : il est entouré, borné, essentiellement immobile. Surface immobile (c'est la même figure dans « Isolement »). Il peut être agité par le vent. Il est alors secoué, troublé. Mais nul courant. Par quoi il échappe au temps. Au discours, au sens. En tant que surface-miroir, comme aussi étendue bornée-bordée, sa vérité est celle de la réfraction. Le lac, une sorte de miroir magique, retient les images. Chambre d'échos, écrivions-nous. On peut, et c'est ce que fait Lamartine, se situer en son centre, « sur l'onde et sous les cieux », c'est-à-dire en ce lieu où les éléments, l'eau, l'air, communiquent directement, s'interpénètrent, l'eau réfléchissant le ciel, et l'inverse. Verticalement. À l'horizontale : « Le bruit de ses bords par tes bords répétés. » Ce qui commence alors, c'est précisément la répétition, le vers (ce vers est une définition du vers). La cadence, l'harmonie, la transformation du bruit en musique par la répétition. Répétition et rétention du son¹⁹. On ne peut pas ne pas voir que c'est l'essentielle

19. La seconde strophe d'« Isolement » oppose le fleuve qui « gronde » et « s'enfonce en un lointain obscur » au lac « immobile » qui « étend ses eaux dormantes ». Le fleuve joue ici un rôle analogue à l'océan de la première strophe du « Lac », « emportant » les hommes « dans la nuit éternelle », vers on ne sait quoi. La poésie, selon Lamartine, va se situer dans cette tension : l'emportement vers l'obscur, l'inconnu, le lointain, le noir, la fascination de l'arrêt, de l'immobilité ou de l'immobilisation. Troisième terme : l'aller vers,

leçon du « Lac ». L'installation de la poésie en son lieu. Par-delà ce que nous croyons reconstituer de la religion de Lamartine, ou de ses accès d'incrédulité, de ses moments de révolte, la recherche d'une issue par l'écriture, et la délimitation magique d'un espace. Le magicien inscrit un triangle dans un cercle. Lamartine une barque sur un lac. Puis il invoque, dans un silence cadencé, rituel, la voix qui ne peut manquer, ensuite, de s'élever, revenante. Situait ainsi le poème, il n'est pas exagéré de dire que Lamartine l'invente. Ou du moins en invente la formule moderne. S'il faut « localiser » « Le lac », comme l'écrit Fernand Letessier, ce ne sera ni à Hautecombe, ni sur la colline de Tresserve (où peut se voir une stèle commémorative du poème, érigée en 1927), ni même dans le « paysage intérieur » du poète, mais dans l'histoire de la poésie française. Comme geste augural, inaugural.

par-delà, l'élévation, la transgression, vers le haut, des limites humaines. Le premier terme indique une poésie qui sait (et craint) les passions, le corps, les pulsions, qui sent la poussée et l'inscrit ; le second désigne le travail concret du poème, l'exorcisme rythmique, la ritualisation protectrice de la langue ; le troisième fournit le cadre idéaliste général qui résout idéologiquement cette tension. La poésie, donc, *figure* la tension. Mais, comme acte, toujours, elle va tendre à dominer l'obscur, à *charmer* le mouvement (on sait, v. 10 du « Vallon », que les ruisseaux « serpentent »). Le carmen lamartinien veut immobiliser le serpent.

Le lyrisme en question VICTOR HUGO

Pour Guy Rosa

Ce chapitre sur Victor Hugo se situe dans la suite des recherches ouvertes par Pierre Albouy¹, et en particulier des analyses proposées dans son important article « Hugo ou le Je éclaté », paru dans la revue *Romantisme* en 1971. Si l'on veut essayer de comprendre quelque chose à la question de l'espace lyrique, à son remodelage au cours du XIX^e siècle et à ce qu'il advient ensuite de cette problématique de la place du sujet dans la poésie, au lien par exemple de cette question avec celle de la lisibilité du poème, il est absolument nécessaire de ne pas manquer le moment Hugo, ou ce qu'on pourrait appeler, d'un autre mot qui, nous l'espérons, se justifiera dans les pages qui suivent, le « mouvement » Hugo. Il y a plusieurs façons de le manquer : l'une d'elles, et sans doute l'une des plus tenacement aveuglantes, consiste à ne lire Hugo qu'à partir de ce qui, par la suite, le rendrait caduc. Dans nombre de travaux qui ont pour objet l'évolution de la poésie au XIX^e siècle, Hugo fonctionne encore comme cela ; comme le repoussoir à partir duquel est calculée l'ampleur des subversions-mutations qui suivent et qui sont, elles, décisives pour ce

1. Essentiellement son édition critique des *Œuvres poétiques* de Victor Hugo (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1967 et 1968), son livre *la Création mythologique chez Victor Hugo* (José Corti, 1968) et l'ensemble posthume *Mythographies* (José Corti, 1976).

qui continue, aujourd'hui, de se faire. C'est le cas du récent essai de Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*². Non que, dans ce livre, ce qui est dit du vers hugolien, dans les limites affichées d'une problématique strictement formelle, soit contestable ; ce que nous déplorons pour notre part, c'est le rôle qu'on fait jouer à Hugo et qui reste en définitive, et malgré les travaux que nous évoquions au début ou ceux d'Henri Meschonnic par exemple³, toujours le même. À l'inverse, il n'est pas question non plus de faire de Hugo ce qu'il n'est pas, de projeter sur lui la grille, au réseau souvent bien lâche, d'une conception hâtive de la « modernité » poétique, pour applaudir dans son œuvre un « déjà-là », et la proclamer, contre toute raison historique, d'« avant-garde ». Cette seconde façon de le manquer serait, somme toute, moins dangereuse que la première, dans la mesure où elle nous inviterait à considérer chez Hugo du jamais vu, à reconsidérer son texte à la lumière des pratiques postérieures, non plus négativement cette fois (Hugo repoussoir), mais positivement (Hugo précurseur). Il n'en reste pas moins que cette démarche serait tout aussi fautive que la précédente en ce qu'elle raterait la spécificité et la complexité contradictoire de l'entreprise hugolienne, en en gommant, tendancieusement, certains aspects au profit de certains autres, plus conformes à la nouvelle image qu'on entendrait imposer. Il nous faut cependant reconnaître qu'il est assez difficile, lorsqu'on entreprend la réévaluation de l'apport hugolien, d'éviter de mettre l'accent sur ce qui fait que son œuvre est toujours vivante, c'est-à-dire efficace, et sur ce qui a fait que sa poésie, à côté de ce *contre* quoi Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé devaient écrire, contenait *aussi* les germes puissants des transformations ultérieures. Du second écueil donc, nous ne saurions être tout à fait innocents, étant entendu qu'il comporte aussi bien sa part de nécessité stratégique. Ainsi Pierre Albouy, savant historien de

2. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*. op. cit.

3. Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977.

l'écriture hugolienne, et peu suspect de s'être laissé prendre au jeu d'un anachronisme facile et manipulateur, terminait l'article auquel nous nous référions au début par ces mots : « écriture de la transcendance, poésie du moi qui se brise incessamment pour renaître, soumise à cette impulsion sans fin qu'est la rupture, l'écriture poétique des *Contemplations* se produit continûment en ne cessant de se raturer. Telle est, à partir de l'exil, la modernité de Hugo⁴ ». Une telle affirmation, dans la mesure où les analyses qui la précèdent l'ont rigoureusement prouvée, est de celles qui permettent une relecture de Hugo dans le sens de l'évaluation de sa *place* dans l'évolution générale de la poésie française. Ceci étant posé, reste à préciser en quoi les recherches de Pierre Albouy constituent pour nous un point de départ décisif. Tout d'abord en ce qu'elles marquent avec fermeté l'urgence d'un retour problématique sur ce que la tradition critique nomme la « poésie personnelle » ; si le moment romantique est désigné par l'ensemble de la critique (celle des historiens ou celle des « formalistes », celle des universitaires ou celle des poètes) comme le moment du « lyrisme », celui-ci étant compris comme l'expression du moi, il faut cesser de raisonner comme si ce lyrisme allait de soi, comme si le « moi » lyrique était un moi unitaire et sans failles, comme si « poésie personnelle » signifiait simplement poésie expressive, poésie de l'expression du moi ; nécessité donc d'un retour à ces questions, que Pierre Albouy résume dans cette phrase programmatique : « Dans ce domaine du lyrisme romantique, il serait urgent de compliquer les problèmes. » L'analyse attentive de l'œuvre poétique de Hugo montre d'ailleurs amplement que, si la notion de « poésie personnelle » apparaît simple, c'est qu'on s'est contenté, sur ce point, d'idées reçues. Et ceci est d'autant plus paradoxal qu'un des caractères essentiels de cette œuvre semble bien être le développement systématique⁵ d'une véritable stratégie de la

4. Art. cit., p. 64.

5. Cette idée d'une systématisme ferait bien entendu problème si l'on entendait par là que tout pour Hugo est donné au départ et qu'il n'a plus ensuite qu'à

position lyrique. De cette manœuvre progressive, il est possible de décrire les différents moments, sur un axe menant des recueils d'avant l'exil (où se constituent lentement une poésie du moi et une « poétique de l'harmonie ») aux recueils d'après (*Châtiments* et *Contemplations*) (où s'expose, cette fois de façon massivement affirmative, une « poétique de la transcendance »). Le parcours donc d'une poétique du moi qui se cherche à une poétique du moi qui s'affirme ou, plus précisément encore, d'une poésie qui cherche comment dire « je » à une poésie où le « moi », devenu *possible*, tend, dans le même temps qu'il s'affirme, à constamment s'évanouir et s'effacer. Ce que montre le travail effectué dans les recueils, c'est qu'au fond le thème principal de la lyrique hugolienne est le suivant : à quelles conditions la poésie lyrique, la poésie tout court est-elle possible ? Il n'est aucun poème dont le sujet ne soit, en dernière instance, la poésie ; il n'y a pas d'un côté des poèmes « métapoétiques » (« Fonction du poète » ou « Les mages », par exemple), de l'autre des poèmes sur l'amour, la nature, l'enfance, etc. Et c'est peut-être une première et fondamentale caractéristique de la démarche hugolienne : la poésie est ce langage qui ne peut rien dire qu'en posant incessamment la question de sa possibilité et de sa légitimité, la poésie n'est pas véhicule de réponses toutes faites, mais creusement d'un espace où le sens (du moins pour Hugo) doit pouvoir surgir ; en l'occurrence, évidemment, et c'est ce qui apparaît si l'on observe non pas tel ou tel poème, mais la dynamique du geste hugolien, c'est ce creusement qui est essentiel, non le surgissement, puis la saisie du sens. Ce creusement, qui fait de la poésie un acte et de cet acte une question toujours maintenue, une tension productrice, ne va pas sans ouvrir, à l'intérieur du moi, une faille, une fissure, par où pourra s'engouffrer toute la suite (jusqu'à la « disparition élocu-

développer une stratégie progressive ; il ne s'agit pas de cela : ce qui apparaît systématique au regard qui reprend les recueils dans leur suite chronologique, c'est la permanence d'une question et la cohérence des réponses successives que l'histoire (personnelle et collective) permet à Hugo d'y apporter.

toire » du poète). L'essentiel est là : que, dès sa naissance romantique, la poésie personnelle est une question pour elle-même, qu'il n'y a jamais eu, sauf dans les Histoires de la Littérature, de poésie lyrique transparente, qu'il y a une réflexion lyrique où se pose simultanément la double question de l'apparition et de la disparition du « je ».

Le moi se remplit et se vide, *Les Châtiments*

« Ne vous attendez pas à ce que ce livre soit aussi impersonnel que *Napoléon le Petit* ; il n'y a pas de poésie lyrique sans le moi. » Cet avertissement constitue le premier commentaire des *Châtiments*. Hugo l'adresse à Hetzel dans sa lettre du 21 décembre 1852⁶. Premier commentaire en date, il pose aussi immédiatement la question première, celle du « moi » dans son rapport avec le type de discours dans lequel ce sujet s'implique. Il pose cette question et semble, d'emblée, lui apporter une réponse : *les Châtiments* sont catalogués comme « poésie lyrique », étiquette qui, même pour Hugo, désigne une poésie du moi⁷.

Pourtant, l'acuité de ce propos est sans doute davantage du côté de la question que du côté de la réponse. Derrière cette injonction sans appel et cette définition péremptoire, et par l'intermédiaire d'une comparaison qui juxtapose deux textes pour les distinguer, se profilent quelques incertitudes : *Napoléon le Petit* n'est pas plus absolument impersonnel que *les Châtiments* ne sont entièrement personnels et, si, poème lyrique, ils exigent la présence du moi, celui-ci n'est peut-être pas exactement, ou seulement, celui de l'auteur.

6. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Club français du livre, t. VIII, p. 1040.

7. On se reportera à l'article de Pierre Albouy cité au début de cette étude. Si Hugo a besoin d'affirmer si fort l'implication réciproque du moi et de l'écriture poétique, c'est que ce moi va faire puissamment retour après une période où il s'était volontairement effacé. Il s'agit de mesurer quelle dimension nouvelle il acquiert de l'écriture exilée.

Par-delà Hetzel, Hugo nous interpelle et nous invite à poser en priorité cette question au texte et à sa genèse entendue comme production idéologique d'un moi poétique.

D'une certaine manière, *les Châtiments* apparaissent comme le type même du texte qui dit, très fort et très clair, d'où il vient ; qui le prononce. Et ce sujet-auteur, sujet de l'énonciation et de la dénonciation, tout le monde le connaît : son nom est garant de l'efficacité du livre ; recueil « interdit », *les Châtiments* ne sauraient être un livre anonyme. Le nom de Victor Hugo fait publicité en ce sens que ce qu'il dit et ce qu'il écrit est essentiellement *public*. Par ailleurs, comme la « massue », ou le « fouet », ou la « torche » (qui sont dans le recueil les attributs du poète vengeur⁸), il « tient » son discours et le dédie violemment. En fait, celui-ci n'est possible que parce qu'il y a quelque part un « je » qui l'énonce ; ce serait cependant une erreur de croire que ce « je » est donné au départ, le texte le construit, et toute la question est bien de savoir quel est ce « je » qui dit qu'il sera « celui-là » (« Ultima Verba »). Nous voudrions montrer brièvement comment s'élabore dans le recueil la figure de quelque chose comme un « archi-énonciateur », ce que Hugo nomme « le Poète » ou, sur un autre registre, ce moi-nom qui est à la fois moi et non-moi, « Ego-Hugo⁹ », dont la définition ne résulte pas seulement de la somme des fonctions qu'il lui attribue (venger, montrer, dénoncer, dire le futur, etc.), mais du jeu entre diverses solutions ou positions énonciatives qui sont essentiellement au nombre de trois.

Le « moi » origine du discours s'étagé en effet et se distribue au fil du texte (de poème à poème et souvent à l'intérieur d'un même poème) selon trois modalités différentes que l'on pourrait désigner de la façon suivante : un sujet historico-biographique tout d'abord (celui qui signe le recueil et se dédouble en un sujet de l'énonciation, celui

8. Pour ces attributs, voir par exemple les poèmes II, 6 et II, 7.

9. Cette formule sert notamment de titre à un poème du 14 octobre 1853 (*Œuvres complètes*, t. IX, p. 778).

qui écrit ces vers, et un sujet de l'énoncé, le même, témoin et acteur des événements qu'il met en mots) ; un sujet abstrait-idéal d'autre part, où le « je » se désincarne dans les fonctions générales de son devoir de poète : le « je » comme représentant du peuple, conscience individuelle, etc. ; un sujet enfin qu'il est difficile de nommer dans la mesure même où par lui le texte, si fortement signé, se « désénonce » en quelque sorte pour ne venir plus que d'une Voix, d'une Bouche, de « quelqu'un » qui est derrière le discours, par où le discours passe, sans être à proprement parler identifiable. Nous pourrions appeler cette modalité d'énonciation le sujet absent, ou le sujet vide, en n'ignorant pas ce que de telles formules peuvent avoir d'ambigu. Cet étagement pourrait être lu, toutes précautions prises, en correspondance avec les trois étapes de l'écriture – *Histoire d'un Crime* (le je témoin-acteur), *Napoléon le Petit* (le Juge et le Penseur), *les Châtiments* (la Voix qui vient d'autre part) – qui répondraient à une certaine mise en perspective : le crime, le jugement, le châtement. Schéma un peu mécanique qu'il faut immédiatement préciser comme ceci : *les Châtiments* intègrent et dépassent les deux étapes précédentes, établissant ainsi les contours de ce moi spécifique qui est le « moi poétique » de l'exil. J'examinerai tout d'abord cette image du moi en ce qu'explicitement il se nomme ou qu'implicitement les contours de sa présence sont dessinés par un certain nombre de procédures et d'effets textuels, en ce qu'il se définit également par les modalités de la destination du poème, en ce qu'implique enfin la référence à quelques modèles discursifs, textuels ou mythiques, qui sont à la fois des modèles stylistiques (ils fournissent une phraséologie, un type de discours) et des modèles énonciatifs : celui de l'énonciation « prophétique », celui de l'énonciation « personnelle » (le souvenir), celui de l'énonciation « politique » (l'appel), etc.

Victor Hugo est donc présent dans son texte et à son texte comme sujet historique-personnel ; *les Châtiments* sont aussi un poème autobiographique dans lequel tout d'abord celui qui écrit et qui signe le recueil s'indique comme sujet écrivant ses vers ; ainsi dans

la conclusion de « Nox » où l'« auteur » invoque la « muse Indignation », ou dans tels poèmes qui commentent ce qu'ils font et désignent explicitement le geste et la main de celui qui écrit dans le moment qu'il le fait – « le loup sur qui je lâche une meute de strophes », « Malgré moi je reviens et mes vers s'y résignent » –, ou, plus proche encore du réel vécu, désignent moins le poète écrivant ce recueil ou ce poème que plus généralement ou plus précisément l'homme-poète Hugo dont l'écriture accompagne la vie, comme une sorte de respiration naturelle : « la strophe, éclore de ma bouche¹⁰ ».

La localisation-dation de chacun des textes en constitue d'autre part la signature explicite par un sujet situé ; chaque poème apparaît en quelque sorte comme circonstanciel, et leur succession institue le signataire dans le temps, réfère au parcours de l'individu signataire-destinateur dans l'histoire et dans un espace significatif : Paris, Bruxelles, Jersey, aucune étape du parcours personnel n'est omise. Il y a donc, référé par l'insistante inscription de l'origine du poème, un « je » successif et historique qui se profile, un « je » de 1848, un « je » de 1851, etc. Mais en même temps ce « je » où les présents successifs du poème sont pris en écharpe par une mise en perspective globale, celle du présent de l'exil qui s'oppose au passé du coup d'État et d'avant, celle du « je » actuel, proscrit, qui regarde et prolonge un « je » passé, témoin, homme politique, celle de l'ici, Jersey, qui considère un là-bas, la France, l'Empire.

Celui qui parle ici parle donc depuis Jersey, il est exilé et de nombreux poèmes font allusion, plus ou moins explicitement, à cette situation d'exil, à ce lieu précis, le rocher, d'où ces poèmes sont envoyés ; voici le poète dans l'île : « Nous nous promenions, parmi les décombres, à Rozel Tower ... », « Cette nuit il pleuvait, ... j'entendis le canon, ... je sortis...¹¹ ». Le lecteur est convié dans l'intimité d'un paysage, d'un

10. Pour les citations qui précèdent, respectivement et dans l'ordre de leur apparition : VI, 11, IV, 8, et VI, 14.

11. Poèmes VI, 4 et VII, 8.

homme et de ses habitudes. Le poète, c'est également le témoin, l'acteur des événements qu'il rapporte, l'homme de la rue Tiquetone (« Souvenir de la nuit du 4 »), ou l'homme qui a eu des responsabilités politiques ou qui en a rêvé l'exercice dans certaines conditions (« Ce que se disait le poète en 1848 », « Écrit le 17 juillet 1851 »).

On remarquera que ces deux poèmes se trouvent dans le livre IV qui constitue, avec aussi le poème XII et l'extension spéciale qu'y prend la répartition temporelle des textes, comme le noyau biographique du recueil dont il est structurellement le centre. Ainsi le proscrit, celui qui parle, se met en scène au centre de son discours, existe dans *Les Châtiments* à la fois comme personnage historique, et comme historien, et comme historien de ce personnage. Il n'est sans doute pas indifférent que cette personne privée, si présente tout au long du recueil, et de multiples manières, mais en même temps si avare d'allusions qui seraient strictement personnelles, se définisse cependant par deux fois, l'une comme « père » (« À quatre prisonniers »), l'autre comme « fils » et comme « neveu » (« Napoléon III ». « C'est pour toi que mon père et mes oncles vaillants / Ont répandu leur sang dans ces guerres épiques »), double définition qui inscrit l'individu dans l'histoire et qui noue indissolublement sujet historique et sujet historien d'une part, histoire et histoire personnelle de l'autre : le sujet des *Châtiments*, c'est bien lui, Victor Hugo, fils de l'Empire et père de la liberté, homme de la République et de la tribune, passant et combattant de la rue Tiquetone, témoin des caves de Lille et du cimetière Montmartre, exilé pour tout cela, écrivant du haut de cette expérience et depuis ce rocher.

À ce « je » historico-biographique correspond une adresse immédiate qui est double : Napoléon III et ses avatars monstrueux d'une part, dédicataires-destinataires-bénéficiaires des *Châtiments* comme texte d'autre part, sous les yeux de qui le destinataire numéro un est « marqué ». Double vocation du recueil, double vocatif du texte. L'un supposant d'ailleurs l'autre puisque le châtement n'est complet que s'il est public. Ceci correspond à la mobilité de l'adresse rhétorique et textuelle, mais aussi, profondément, à la destination effective

du livre, aux avatars réels et connus de sa distribution clandestine, de sa lecture populaire : Victor Hugo écrit pour ceux-là, qu'il connaît, et qui connaissent Victor Hugo. De l'autre côté, il suffit de rappeler l'épigraphie de « L'Homme a ri » : la lecture supposée et probable de Victor Hugo par Louis Bonaparte et par son entourage donne un poids de réalité à la situation fictive de dialogue et d'interpellation personnelle¹².

Tout ceci ne se construit pas sans la référence à un modèle du discours comme acte où se retrouvent et l'adresse directe et le destinataire plein, présent, responsable : *les Châtiments* prolongent et transposent tout un texte politique dont ils reprennent les marques et auxquels ils renvoient explicitement : ainsi du discours parlementaire qui, dans la note première, est cité : le poème renvoie au recueil des *Œuvres oratoires* comme à sa marge ou à sa matrice ; ainsi du discours aux enterrements qui sert de modèle et de source à de nombreux poèmes épitaphes ; ainsi encore des appels au peuple (en particulier celui d'octobre 1852)¹³ dont l'écho se multiplie dans plusieurs poèmes qui en reprennent la forme et la substance sur le mode lyrique ; ainsi enfin du texte de la proscription, cité par Hugo dans sa seconde (les ouvrages de Schoelcher), et qui fournit la matière, la référence ; *Napoléon le Petit* est là, sous *les Châtiments*, comme leur socle¹⁴.

12. Lecture qui est au moins nécessaire dans l'esprit de Hugo pour que *les Châtiments* fonctionnent effectivement comme châtiments : cf. ce qu'Adèle rapporte dans son journal ; c'est Hugo qui parle : « Je voudrais trouver un titre qui brûlât la bouche des bonapartistes lorsqu'ils le prononceraient » (*Journal d'Adèle*, t. II, Minard, 1971) ; la parole qui tue doit au moins brûler.

13. Ces poèmes sont nombreux : cf. « Au peuple » (VI, 9 et II, 2), « À ceux qui dorment » (VI, 6), « Aux femmes » (VI, 8), « Le parti du crime » (VI, 11). La proclamation au peuple rédigée par V. Hugo et adoptée par l'assemblée générale des pros crits le 31 octobre apparaît comme logiquement et chronologiquement liée à la genèse des *Châtiments*.

14. Il est bien évident que ce moi « historico-biographique » n'a pas plus ou pas moins de « réalité » que le moi abstrait-idéal dont il va être question à l'instant ; il s'agit de toutes les façons d'une construction après coup, dont l'analyse détaillée serait sans doute instructive. « Le poème autobiographique est,

En fait, ce « je » personnel-historique ne s'affirme que pour s'effacer devant ou se dépasser dans un « moi » abstrait-idéal où celui qui parle désigne l'origine « véritable » de son discours. Celui-ci ne cesse pas de se voir assigner une origine, mais dans un processus de désindividualisation progressif et dont le dispositif est, sinon complexe, du moins assez sophistiqué. Cette désindividualisation se marque tout d'abord textuellement dans le passage au pluriel de la première personne ; c'est la constitution d'un sujet collectif qui construit la figure du Proscrit (« Nous autres les proscrits, les vaincus... », « Nous les martyrs du droit... », etc.) et qui va permettre la convocation sur la scène du texte de toute une population de figures mythiques-mythologiques, désignées à la troisième personne, à quoi le « je » va pouvoir s'identifier : le Proscrit-Poète, le Proscrit-Prophète, etc. Le passage à la troisième personne permet en effet de désigner le poète non plus dans sa personne ou son identité, mais dans son rôle, et par là même de justifier ou d'habiliter le discours qu'il tient : ainsi celui qui parle sera désigné à distance comme le penseur, le voyant, le savant, le philosophe, le songeur, le rêveur, l'historien, le vengeur, le belluaire, le chasseur, l'esprit, le citoyen, le tribun, etc. Nous nous contenterons d'indiquer trois aspects de cette image :

Tout d'abord le poète est celui qui parle au nom d'un certain savoir ; s'il parle, c'est qu'il écoute, qu'il voit et qu'il sait ; ainsi par exemple en VI, 8 : « lorsqu'en nos visions ... » (où l'on remarquera l'évitement de la première personne dès lors qu'il s'agit de légitimer le discours par une faculté de clairvoyance) ; ou dans le poème VII, 12 qui se termine par l'image du voyant-savant-philosophe qui, « incliné sur les choses futures », non plus parlant mais muet (« le doigt sur la

pour des raisons paradoxales, mais claires, le lieu où le moi du poète ne peut se dire qu'à travers les médiations d'un récit. *Les Contemplations* de Hugo réclament pour être lues l'analyse de cette problématique particulière qui est celle du rétrospectif. » (Anne Ubersfeld, art. cit., p. 67-75). Mais tel n'est pas mon propos ici ; j'entends simplement désigner dans le texte la mise en place nécessaire d'un Victor Hugo « référentiel », si l'on peut dire.

bouche»), « entend dans l'avenir, déjà vivant sous ses prunelles » : c'est le savant-voyant qui cautionne l'historien, c'est cette mutité pensive ou cette pensivité visionnaire qui garantit sa parole.

Le poète est également celui qui parle parce qu'il est mandaté pour le faire. Par qui ? Par l'Histoire (« la muse c'est l'histoire », « l'histoire à mes côtés¹⁵ »), par Dieu, par le Peuple ; si, comme sujet historico-personnel, Victor Hugo se présente comme l' élu du peuple, si, dans *les Châtiments*, il parle aussi comme « tribun » (il le rappelle explicitement dans « À Juvénal »), il faut bien comprendre ce que cela implique : lui, Victor Hugo, parle « au nom » du peuple, parce que celui-ci, hypnotisé, a fui, ou dort, parce que celui-ci, exploité, croupit dans les caves de Lille, parce que celui-ci est mort, a été tué ; il parle donc pour ceux qui se taisent ; mais en même temps cette qualité de représentant a pour lui valeur absolument religieuse : le poète-pâtre-prophète est l'« élu » (ce mot a un sens à la fois politique et spirituel), sa parole ne lui appartient pas.

Le poète est enfin une « conscience », et c'est ici, après le double processus de dilatation du moi dans le nous et d'effacement du moi devant l'image de ceux ou de ce qui parle par lui, un retour au « je », un retour du « je », mais d'un « je » qui est à la fois et indissolublement personnel (tout à fait unique) et tout à fait impersonnel : celui qui dit : « Dans la chute d'autrui, *je* ne veux pas descendre », est un « citoyen », un « Français », un « homme » ; « Le droit sacré toujours à soi-même fidèle / Dans chaque citoyen trouve une citadelle », « Un Français c'est la France, un Romain contient Rome / Et ce qui brise un peuple avorte au pied d'un homme¹⁶ ». En tant qu'individu, celui qui parle n'est *rien* (et il le dit : « Et moi qui ne suis rien¹⁷ »), il se définit, en tant que tel, essentiellement par ses limites, son impuissance et, d'une certaine façon, ses échecs ; en tant que « conscience », il est au

15. Entre autres : III, 9 et III, 2.

16. III, 4.

17. II, 7.

contraire tout et toute-puissance. C'est bien entendu ce « je »-là qui conclut « *Ultima Verba* » de la façon que l'on sait.

Il apparaît donc que la constitution d'une image abstraite-idéale du moi a pour essentielle fonction de légitimer le discours qui se tient, et c'est un des caractères principaux du discours des *Châtiments* que d'incessamment produire ses titres à parler. C'est la raison pour laquelle un très grand nombre de poèmes se terminent par la mise en place d'une figure de l'énonciateur, que celui-ci dise « je », ou qu'il s'adresse à l'un de ses substituts, ou que ce soit un de ces substituts qui parle lui-même (1,7 : le Seigneur ; 1,8 : le Christ ; 1,9 : le Peuple ; 1,11 : l'esprit vengeur ; 1,12 : l'Éternel ; etc.). En sorte que chaque poème reçoit, avant sa signature ponctuelle (lieu-date du moi qui n'est rien), une sorte de paraphe qui, rétrospectivement, l'autorise. Tout ceci donne lieu, dans le recueil, à une stratégie du paraphe : parfois, à la fin du poème, le poète s'efface complètement devant la voix ou l'image de Dieu, la voix ou l'image de l'Histoire, la voix ou l'image du Peuple ; dans d'autres poèmes on assiste, à la fin du texte, à l'invocation de ces instances par un « je » qui leur demande de lui prêter leur force ; parfois, toujours à la même place, c'est le « je » qui est seul enfin, mais multiplié dans sa puissance par ce jeu de surimpression : la même formule d'injonction par exemple, qui, dans le poème 1,12, est attribuée à Dieu (« Allons, dit l'Éternel ») se retrouve, deux poèmes plus loin, dans le vers final du poème 1,14 (« Debout, forçats ! ») : qui l'énonce ? personne, ou le « je » qui s'identifie à la figure de l'Éternel.

À ce destinateur abstrait-idéal correspond un destinataire idéal et abstrait dont on s'aperçoit immédiatement qu'il se confond dans une large mesure avec lui. Le Peuple est aussi bien le destinataire explicite du poème que son énonciateur idéal. La même instance est donc des deux côtés : le texte va vers le Sujet-Dieu-Vérité-Histoire-Peuple, mais il en vient aussi, et c'est ce que se charge incessamment de dire la manœuvre d'identification dont on vient de parler. En somme : une conscience qui s'adresse à des consciences, le discours de l'histoire qui s'adresse aux citoyens des temps où l'histoire aura repris son cours.

Mais il y a plus : ce schéma joue avec le précédent ; nous disions tout à l'heure que le destinataire effectif du recueil était double : le destinataire objet du châtement (Napoléon III) et le destinataire spectateur du châtement (lecteurs victimes historiques du précédent) ; on assiste, au niveau qui nous occupe maintenant, à une répétition dans l'abstrait de cette structure : si Dieu, la Vérité, la Justice, l'Histoire, le Peuple sont, en même temps que la source désignée du discours, les destinataires rhétoriques de nombreux poèmes, c'est que la première structure n'acquiert de signification et d'efficace réelle qu'autant que sont présentes, comme spectatrices du premier spectacle, les Instances idéales ; c'est sous le regard de Dieu et du Peuple comme garants de la Justice et de la Vérité que s'effectuent pleinement et le châtement, et la véritable destination du Poème.

Dans le même temps les figures à quoi le poète s'identifie induisent une autre série de modèles discursifs qui viennent se superposer au texte politique de premier niveau : à des titres divers ils nourrissent et organisent le recueil. Passagèrement, comme Harmodius qui emprunte au dialogue shakespearien, ou le Chasseur noir qui introduit la légende allemande. D'une façon plus prégnante et plus continue, d'autres modèles informent en profondeur le discours de la non-personne : c'est, à côté et au-delà de la chanson populaire, le Chant du Poète-Proscrit (Dante-Eschyle-Juvénal), à côté et au-delà du discours parlementaire, le Discours canonique et sacré de la Tribune révolutionnaire par quoi le peuple français, « peuple messie », s'est révélé au monde (Mirabeau, Danton, Robespierre).

On passe très facilement de la dépersonnalisation du discours à la dépossession du discours qui n'est, à la vérité, qu'une expression limite, et dont la formule la plus claire peut se lire dans la préface du recueil, celle de « la bouche qui parle ».

Dans cette préface en effet, à aucun moment Hugo ne dit « je », et ce n'est pas sans raisons : ce n'est pas en effet lui qui parle (en son « nom »), mais une « bouche », une « voix » ; pas encore tout à fait la bouche d'ombre, mais une bouche dans l'ombre ; à la « toute-

puissance» apparente et réelle du pouvoir (qui a pu censurer une partie du texte) répond la toute-puissance effective et idéale non du poète à proprement parler, mais d'une parole dont l'existence même nie ce pouvoir. Et qui peut le faire parce qu'elle n'est à vrai dire la voix de personne ; toute-puissance d'une parole qui n'est ni censurable ni césurable parce qu'en dernière instance son origine n'est pas un individu mais Dieu ; on a rencontré Dieu déjà comme figure d'identification ou de soutien du « je » impersonnel ; ici un pas de plus est franchi : il ne s'agit plus seulement de l'image du Seigneur, ou du Christ, ou de Dieu, noms garants, noms statues d'un moi qui veut cautionner sa parole, mais de Dieu comme origine impensable du discours, comme origine d'une parole sans origine : « Dieu » est le dernier « mot » de la préface et, d'une certaine manière, il la signe, en même temps que « Victor Hugo », et c'est dans cette double signature que tout se joue : les deux noms se soutiennent l'un l'autre et se détruisent l'un l'autre ; la préface se termine sur tout un ensemble de termes composant un vaste système d'équivalences, et qui répètent cette disparition de l'origine : « pensée-voix-lumière-conscience-Dieu » ; une fois affirmée la polymorphie de la pensée (incensurable), sa capacité de métamorphose, celle-ci, compressée, devient voix, et la voix, à son tour, étouffée, devient lumière (où s'implique quelque part, de façon très indirecte, l'image d'un poète chrysostome, la bouche d'ombre devenant une bouche de lumière). Que la voix qui parle ici (dans « ce livre ») soit la voix de la pensée, la voix de la conscience, la voix de Dieu, la pensée de Dieu, la conscience de l'homme, la lumière de Dieu, le Verbe, tout ceci veut dire que la figure du poète, l'auteur de ce livre, personnel ou impersonnel, passe au second plan ; si l'image s'en esquisse un moment : « l'homme qui lutte pour la justice et pour la vérité », la conclusion lui assigne sa juste place et sa juste consistance ; le poète est simplement ce lieu où la « pensée de Dieu », la Vérité, se dira, d'elle-même ; le poète devient alors une bouche, un instrument, et le modèle de l'énonciation se trouve plus proche de celui de la révélation que d'aucun autre.

Le complémentaire de cette désindividualisation-dépossession du discours, c'est l'autonomisation de la parole : celle-ci tire son efficace d'être devenue la parole qui parle toute seule, la parole mobile et autonome, qui se solidifie en quelque sorte en même temps que tout aussi bien elle se vaporise. C'est ce que dit, entre autres, le poème 1 du livre I qui continue le travail de la préface : si l'on regarde quel est le sujet censé tenir le discours dont ce poème autoréférentiel fait son unique thème, on s'aperçoit qu'après l'évocation fugitive (et fantomatique) du « banni, debout sur la grève », dont la voix s'élève par-delà le double écran du rêve et de l'ombre, ce sont « ses paroles » qui deviennent l'unique et insistant sujet du reste du poème : peu à peu, le « banni » disparaît, et ses paroles prennent de plus en plus de consistance : « elles seront l'airain ... », de plus en plus de mobilité : elles « seront comme des mains qui passent », de plus en plus de légèreté invisible : « le souffle inconnu dont frissonne ... », de plus en plus d'efficace et de force : ces « paroles qui menacent » vont bientôt devenir « la parole qui tue¹⁸ ».

Cette dépossession du discours et cette autonomisation de la parole sont non seulement thématiques dans le contenu autoréférentiel du recueil, mais elles se trouvent aussi effectuées par le

18. Les paroles qui menacent (1, 1) deviennent en effet « la parole qui tue » dans l'avant-dernière section du poème « Joyeuse vie » (III, 9). Dans l'un et l'autre poèmes, les paroles prennent consistance et deviennent visibles, elles se séparent donc de la bouche qui les profère ; la séparation se produit dans l'entre-deux : « ses paroles » deviennent « la parole », le passage du pluriel au singulier, du possessif à l'article dit cet envol. On remarquera enfin que, dans cette avant-dernière section du poème, l'origine du discours est infiniment reculée-multipliée : le « je » est là présent, défini et/ou indéfini (c'est aussi bien le « quelqu'un » de « quelqu'un parlera »), mais qui est aussitôt dépossédé de la maîtrise de sa parole au profit de l'Histoire « la muse, c'est l'histoire ») avant que la parole, enfin libérée, surgisse de l'absolu d'un non-lieu : « Et l'on verra la parole qui tue/sortir des cieus profonds. » Une fois disparu, le Poète peut s'affirmer enfin dans sa formidable puissance : « Bah ! le poète, il est dans les nuages ! – Soit, le tonnerre aussi. »

texte lui-même ; il faut retenir trois aspects de cette désénonciation maximum : les nombreuses « chansons » dont le texte est troué réalisent virtuellement la disparition du banni ou du poète derrière une parole qui pourrait se détacher du recueil pour être prise en charge par d'autres énonciateurs, réénoncée dans la rue, anonymisée de redevenir bientôt la parole collective qu'elle est pour l'instant chargée de suppléer. Le poème en forme de dialogue dramatique est une autre manière d'opérer le retrait maximum de l'instance médiatrice ; le poète est absent de la scène où se joue désormais une simple « confrontation » des voix, et c'est dès lors à cette pratique du montage que se restreint le rôle de l'auteur ; au retrait de celui-ci dans sa position de « montreur¹⁹ » correspond son retrait dans la position de monteur de discours qu'il se contente de juxtaposer, les uns sur et contre les autres. C'est d'ailleurs la totalité du recueil qui peut être lue de cette manière : Hugo se contente de mettre en scène un certain nombre de discours et la lutte de ces discours, l'espace des *Châtiments* est à la fois l'espace scénique du tréteau et l'espace citationnel où se déroule une vaste logomachie.

Ce discours, qui l'adresse ? On vient de le voir, l'origine est indéfiniment reculée-effacée. À qui ? Sa destination est universelle, donc, à la limite, elle est nulle. La Parole tend à se suffire à elle-même, les *Châtiments* à être un texte qui se justifie simplement d'exister ; un dernier modèle s'impose alors, et qui domine tous les autres : celui de la prophétie : un discours prononcé nulle part, par personne, et qui est absolument vrai, absolument puissant.

On lit souvent le dernier poème du recueil, « *Ultima Verba* », comme celui de l'affirmation, au terme du parcours, du *moi* hugolien : il « affirme éperdument, à la fois l'Ego-Hugo et cet être universel, « celui-là » qui, dans tous les temps, face à tous les tyrans, a été et sera

19. Pour cette « position » du poète, on se reportera à l'étude d'Anne Ubersfeld, *Théâtre et Châtiments*, Colloque de la Société des études romantiques, janvier 1976, ronéoté.

le Proscrit éternel²⁰ ». On peut être, me semble-t-il, plus précis encore : dans ce poème, le « je-Hugo » est là présent qui dit à la France : « Je ne reverrai pas ta terre douce et triste / Tombeau de *mes aïeux* et nid de *mes amours* ! » ; mais, simultanément, ce moi personnel et historique se soutient d'être confondu avec le « moi » du célèbre dernier vers, « Et, s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là », qui est le moi abstrait, le moi Conscience qui s'incarne en effet et se pétrifie *in fine* en la figure du proscrit éternel ou du proscrit définitif, cependant que ces deux niveaux d'existence du moi sont en même temps abolis renforcés par le retour de la figure prophétique :

Je serai, sous le sac de cendre qui me couvre,
La voix qui dit : malheur ! la bouche qui dit : non !

À tout prendre, il y a là peut-être les deux vers les plus significatifs du poème et du recueil : un « je » qui affirme son existence (« je serai », détaché par le déplacement de la césure), immédiatement statufié, pris en charge par la figuration des attributs et de la position prophétique, annulé enfin par la reprise des deux termes qui, dans la préface, font de cette existence une absence et nient la possibilité de figurer l'origine : « la voix », « la bouche ». Ce sont là les conditions qui permettent à Hugo de dire « je », de penser un instant qu'il pourra donner pour titre à son dernier poème ce seul mot : « Moi²¹ ».

20. Note de présentation du livre VII, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1143).

21. D'après la liste des poèmes publiés par Pierre Albouy dans son édition de La Pléiade (p. 907), « Ultima Verba » semble bien s'être intitulé d'abord « Moi », titre qui aurait pu sans doute être également celui de tout le livre VII (*ibid.*, p. xxxv de l'introduction).

Le sens est arrêté puis remis en marche, *Les Contemplations*

*La nuit est ma nudité
les étoiles sont mes dents
je me jette chez les morts
habillé de blanc soleil*

Georges BATAILLE

Cette lecture des *Contemplations* aurait pu, aussi bien, s'intituler « Un jour, La nuit », qui sont les deux premiers mots des deux poèmes étudiées. Il s'agit d'une part du poème liminaire, sans titre, et d'autre part du célèbre poème du livre IV « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt ». C'est à dessein que je n'interroge pas la poétique de Hugo dans *les Contemplations* à partir des poèmes explicitement consacrés à la poésie et à la mise en place de la figure et de la fonction du poète (« Les Mages », par exemple). Il s'agit non seulement de montrer que Hugo parle *toujours* de la poésie, mais encore que l'intérêt de sa démarche réside dans l'élaboration, ou plutôt dans le maintien ensemble, de deux modèles contradictoires, contradiction dont témoignent exemplairement les deux premiers mots des poèmes que nous tentons de relire ici. On s'installe donc un peu ironiquement à l'intérieur d'une figure hugolienne par excellence, l'antithèse, et de la plus hugolienne des antithèses, celle du jour et de la nuit, de la lumière et de l'ombre : en l'occurrence, nous proposons le face-à-face d'un modèle du sens et de la représentation, et du Poète, et d'un modèle de l'indécidable, de l'irreprésentable et du double ou du dédoublement. Un modèle de la constitution et de la consolidation du sens, de la présence et de la lisibilité absolue, et un modèle qui met en jeu sa mobilité contradictoire, par quoi surgit une certaine « panique », et le spectre de l'illisibilité. Nous n'accorderons pas aux deux textes le même temps d'attention ; le premier est court, clair, et il occupe une place visible dans l'économie de l'ensemble du recueil ; le second est *pris* dans le tissu du texte, sa place n'est pas immédiatement lisible, il faut la lui restituer (c'est pourquoi je m'attarderai sur les ruses de Hugo dans la constitution de son livre IV).

AUTREFOIS

1830-1843

Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants,
Passer gonflant ses voiles,
Un rapide navire enveloppé de vents,
De vagues et d'étoiles.

Et j'entendis, penché sur l'abîme des cieux
Que l'autre abîme touche,
Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux
Ne voyaient pas la bouche :

– Poète, tu fais bien ! poète au triste front,
Tu rêves près des ondes,
Et tu tires des mers bien des choses qui sont
Sous les vagues profondes.

La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,
Tout destin montre et nomme :
Le vent, c'est le Seigneur ; l'astre, c'est le Seigneur,
Le navire, c'est l'homme.

18 juin 1839

Frontispice. Le poème à l'entrée du livre est une vignette. Il en a la brièveté et la netteté. Une description simple, allégorique. Un moment du dispositif préfaciel (la préface proprement dite, ce poème, le poème 1 du livre I, à quoi répondra, au bout, le poème épilogue, dédicacé à la même). Dans cet appareil, sa fonction est claire, figurer d'emblée le Poète dans sa fonction essentielle, écouter des voix, « rêver », être un « puits d'ombres » (VI, 23). Par ailleurs, il joue comme une matrice lexicale et thématique, tout est déjà là : la mer, l'astre, le vent, l'abîme, le Seigneur, etc. Matrice pour ce qui suit, il assure également (et c'est la signification de sa date, la même dans le manuscrit et dans l'édition) la continuité ; par lui, *les Contemplations* sont rattachées au passé, continuent la recherche poétique dont *les Rayons et les Ombres* étaient le dernier jalon.

Donc une fiction commence le livre. Un récit où se posent et le Poète, et la Parole, et un Lieu. Le poème grave cet espace. Et toutes les coordonnées : d'où ça vient, où ça passe et se passe, où le haut et le bas, où et comment la machine à produire-entendre-voir du poétique (là aussi s'esquisse un Corps : « oreilles »- « yeux »- « bouche »). Et cet Espace de la Poésie dans un espace du poème qui en redouble le caractère sécurisant : la mise en scène de la révélation poétique et de la Poésie comme Révélation s'effectue en effet dans le *cadre* d'un poème dont la loi est l'ordonnance réglée, quadrillage et orientation – vers le Sens, le Seigneur, le Singulier.

Précisons quant à ce réglage, où la circulation du sens est canalisée. D'abord, un dispositif à deux temps, deux plus deux : les deux premiers quatrains s'opposent aux deux suivants, un « je » (I et II) qui raconte est converti, dans le second versant, en un Poète auquel une voix s'adresse ; le récit (le poème, ce que ce « je » raconte) est même l'histoire de cette conversion-là. Mais encore : autre dispositif à deux temps, dissymétrique celui-là, trois plus un, les trois premiers quatrains s'opposent au dernier, une instance personnelle (qu'il s'agisse du « je » qui nous raconte ou, dans cette histoire, de la voix qui s'adresse à ce « je ») cède

la place à l'impersonnel, au discours de la Vérité, au Message, où le présent n'a plus de valeur temporelle ; plus personne ne parle, si l'on veut, cela s'énonce, ce qui *est*. Ou encore, en cet enclos où tout s'organise, et se jointe, et s'intègre, aux deux premiers quatrains répond le troisième, et au premier, le quatrième, après quoi, le tour est fait, et le silence, plein. Aux deux premiers, le troisième : à la description des huit premiers vers, où le narrateur-personnage qui n'est encore, à la lettre, personne, prend posture, position dans et possession d'un espace perceptif, répond, dans les quatre suivants, un discours de légitimation, par quoi « je » qui n'était personne (ou qui n'était peut-être qu'une personne) trouve un nom propre : « Poète » (III, v. 1) est le Nom du « je », *le nom que le poème donne à celui qui dans le poème dit « je »*. De plus, cette troisième strophe reprend ou traduit en la resserrant à l'intérieur de ses quatre vers la double désignation de la posture initiale. « Je vis » / « au bord des flots mouvants » (I, v. 1), « Et j'entendis » / « penché sur l'abîme des cieux » (II, v. 1), sont repris par « tu rêves » / « près des ondes » (III, v. 2) et « tu tires » / « des mers » (III, v. 3). Resserrement (ce qui « tenait » structurellement deux strophes se trouve tenu dans le carré d'une seule), redoublement de ce resserrement (ce qui « lançait » les deux premières strophes se trouve inclus aux deux vers *intérieurs* de la troisième), traduction (ce qui n'était que posture, position, décrites de l'extérieur, vides de sens comme le « je » vide de nom, trouve sens d'être retranscrit en « travail » du Poète, rêvé et sonde). Enfin : la quatrième strophe reprend terme à terme la première, pour ajouter à la traduction de la troisième une nouvelle traduction, mais, au lieu que chaque élément ou signifiant du texte ou du tableau se trouve converti en autant d'autres unités sur un autre plan, on assiste à une réduction : le pluriel des éléments se résorbe dans l'unité. Passage du pluriel au singulier (les flots, les vagues / la mer, les vents / le vent, les étoiles / l'astre), et d'un *ensemble* de singuliers (la mer, le vent, l'astre) au singulier absolu : le Seigneur. Quant au navire, surgissant hors de son enveloppe, il finit lui aussi, désormais seul face à Dieu dans la transparence, par dire son nom (« c'est l'homme »).

Travail, donc, de traduction : tout s'explique, tout se *réduit* ; le poème s'accomplit selon un progressif dévoilement du sens, selon un glissement progressif du désir de voir le sens ; et même, le poème ne dit que cela : que le Message doit sortir de ce qui l'«enveloppe». Par un système de filtrage à l'intérieur d'une structure saturée : Un «je» inclus dans un paysage devient le Poète pour une Voix qui s'efface aussitôt derrière le Message, lequel réduit le pluriel en singuliers et les singuliers à l'Unité. Remontée de l'énonciation relative à l'énonciation absolue. D'une «scène» à la même, mais en pictogramme de la vérité. Tout porte à penser que ça n'est pas le contenu du message qui ici importe ; sa généralité, sa banalité, sa pauvreté affichées montrent assez que ce que *dit* le poème est ailleurs : dans le processus qui vient d'être décrit. Dans le montage et l'imposition d'un cadre où puisse circuler puis monter le Sens ; dans la transformation du tableau en hiéroglyphe, du sujet en poète et du poète en lieu de la révélation ; tout le dispositif y concourt, et c'est lui qu'on voit, non ce vers quoi il coule. C'est la première figure²².

Forêt Tresse Ombre (figure 2)

On n'ajoutera pas de nouveaux arguments à l'appui d'une nouvelle traduction du poème de Hugo « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt » ; il suffira d'introduire quelques notes, comme telles discontinues²³, dans l'énigme qu'il ouvre. Les voix de

22. Si ce poème ne comporte pas de titre, c'est peut-être précisément parce qu'il n'a pas de sens (ou plutôt n'est pas principalement à lire selon ce qu'il véhicule ou représente explicitement). Il n'expose pas un sens, il pose les conditions de possibilité de l'apparition du sens dans le recueil, il ouvre un espace, construit un modèle d'énonciation, remplit lui-même une fonction de titre par rapport au livre : il explicite « poétiquement », c'est-à-dire pratiquement, ce qu'implique le titre « Contemplations ».

23. La discontinuité relative de l'analyse qui suit est liée d'une part à la cohérence spécifique de ce texte (au fait qu'il *maintient* un « jeu » entre deux voix), d'autre part à la cohérence de notre propre visée critique, qui veut *éviter* ici toute réduction herméneutique.

À QUOI SONGEAIENT LES DEUX CAVALIERS DANS LA FORÊT

La nuit était fort noire et la forêt très sombre.
Hermann à mes côtés me paraissait une ombre.
Nos chevaux galopaient. À la garde de Dieu !
Les nuages du ciel ressemblaient à des marbres.
Les étoiles volaient dans les branches des arbres
Comme un essaim d'oiseaux de feu.

Je suis plein de regrets. Brisé par la souffrance,
L'esprit profond d'Hermann est vide d'espérance.
Je suis plein de regrets. Ô mes amours, dormez !
Or, tout en traversant ces solitudes vertes,
Hermann me dit : Je songe aux tombes entr'ouvertes !
Et je lui dis : Je pense aux tombeaux refermés !

Lui regarde en avant ; je regarde en arrière.
Nos chevaux galopaient à travers la clairière ;
Le vent nous apportait de lointains angelus ;
Il dit : Je songe à ceux que l'existence afflige,
À ceux qui sont, à ceux qui vivent. – Moi, lui dis-je,
Je pense à ceux qui ne sont plus.

Les fontaines chantaient. Que disaient les fontaines ?
Les chênes murmuraient. Que murmuraient les chênes ?
Les buissons chuchotaient comme d'anciens amis.
Hermann me dit : Jamais les vivants ne sommeillent.
En ce moment, des yeux pleurent, d'autres yeux veillent.
Et je lui dis : Hélas ! d'autres sont endormis !

Hermann reprit alors : Le malheur, c'est la vie.
Les morts ne souffrent plus. Ils sont heureux ! J'en vie
Leur fosse où l'herbe pousse, où s'effeuillent les bois.
Car la nuit les caresse avec ses douces flammes ;
Car le ciel rayonnant calme toutes les âmes
 Dans tous les tombeaux à la fois !

Et je lui dis : Tais-toi ! respect au noir mystère !
Les morts gisent couchés sous nos pieds dans la terre.
Les morts, ce sont les cœurs qui t'aimaient autrefois !
C'est ton ange expiré ! c'est ton père et ta mère !
Ne les attristons pas par l'ironie amère.
Comme à travers un rêve, ils entendent nos voix.

octobre 1853

l'exégèse ayant parlé (Joseph Vianey, Pierre Albouy, les deux plus importantes²⁴), traduction, identification, explicitation semblent pouvoir être évitées ou contournées, si l'on veut restituer au texte hugolien de son tranchant, à sa poésie une certaine verticalité : « Son plafond monte sur une verticale sûre » (René Char).

« *Pauca meae* » : seul « titre » où s'implique précisément le sujet, au pronom possessif, désignant en même temps le père et la fille, lexicalement, étrangement et religieusement unis en ces deux mots latins. Il s'agit donc, comme l'affiche la dédicace, d'un livre « personnel » : qui écrit « je » est ici qui *signe* le recueil et ne réfère qu'à lui ; le poème s'adresse (au lecteur, à Dieu, aux deux enfants disparus), où fait retour un matériau autobiographique précis (« la colline / Qui joint Montlignon à Saint-Leu » (IX), « Charles Vacquerie » (XVII), se plaçant au parcours d'une triple chronologie savamment ménagée ; au terme duquel cette voix personnelle se désigne elle-même comme « voix du père » / (XVII).

C'est un évidemment du moi qui se produit au poème XII : le « je » n'assure plus aucune expérience *situable* ; le poème est sans lieu : il sort de l'espace biographique et de ses repères : l'église (Saint-Paul), Saint-Leu, Villequier, Jersey ; le passé auquel il réfère n'a pas de date, il flotte dans l'achronie d'une fiction.

Chambre d'échos, la forêt qui se constitue dans le silence du premier vers : Hugo ne « plante » aucun « décor », il réalise dans les premiers mots l'espace du poème qui est aussi l'espace d'une « écoute », de sa possibilité : c'est dans tous les sens, littéralement, que ce vers se répète et insiste, insiste à faire se recouper et s'entredire en se reproduisant dans la superposition chacun de ses termes : nuit/noire (attaque consonantique semblable, redondance sémantique), était/forêt (rime à la même place dans les deux hémistiches, quatrième syllabe), fort/forêt (paronomase), fort/forêt/très (les deux derniers

24. Pierre Albouy, éd. des *Ceuvres poétiques*. t. II, *op. cit.*, Joseph Vianey, édition critique des *Contemplations*, 3 vol., Hachette, coll. « Grands Écrivains de la France », 1922.

étant contigus), fort/très, noire/sombre (équivalence sémantique, morphologique/syntaxique et prosodique). Nuit et forêt forment un seul et même milieu, la nuit devenant un qualificatif essentiel de la forêt et la forêt un équivalent concret, sensible, épais de la nuit.

PAUCA MEAE

ordre textuel	date édition	date manuscrit
I	1843	1855
II	1843	1843
III	1846	1846
IV	1852	(1846)
V	1846	1846
VI	1844	1846
VII	1846	1846
VIII	1845	1854
IX	1846	(1846)
X	1847	1847
XI	1846	1846
XII	1853	1841
XIII	1848	1848
XIV	1847	1847
XV	1847	1846
XVI	1854	1854
XVII	1852	(1845)

(Trois poèmes ne sont pas datés sur le manuscrit. Les dates entre parenthèses sont des dates restituées par l'analyse de l'écriture, de l'encre et du papier.)

Comme l'écrivait le premier vers où tous les mots s'entredisaient, se com-prenaient, la première strophe s'établit selon le galop de la semblance et de la ressemblance : un ou deux (je/Hermann), ombre dans s/ombre comme arbre dans m/arbre, branche d'arbre ou branche de marbre (le diphone /br/ assemblant ici les morceaux), un continu sans cesse à se faire ou se refaire, jusque dans le balbutiement : *Hermann à mes... ga/loper* à la *ga / rde...* à la *gar / de de D-ieu... un ess / aim...*

Pour le mettre là, en douzième de ces dix-sept textes (ce livre IV est aussi le plus court du recueil, et chaque pièce ou chaque pierre – pour répéter la métaphore architecturale qui s'accomplit ici comme tombeau, monument – est taillée (aucun de ces longs poèmes-discours qui scandent les autres livres) et placée, calculée dans sa place), pour le mettre là, Hugo a dû le relire, pour l'écrire là, le déplacer sans y rien changer sauf le sens qu'il prend de cette relecture et de ce placement, lui faire jouer son ancienne note dans cette nouvelle « phrase ».

Déplacé, nous dirons de ce texte qu'il s'inscrit comme entre parenthèses, détour de fiction, dans les « *Pauca meae* ». Si l'on s'en tient aux dates de l'édition, qui modifient et jouent avec la succession des poèmes dans le livre, ceci apparaît : les textes se répartissent inégalement entre deux butées temporelles : 1843 et 1854 ; de 1843 à 1848, à chaque année correspondent un ou plusieurs poèmes : 1843, 2 poèmes, 1844, 1 poème, 1845, 1 poème, 1846, 5 poèmes, 1847, 3 poèmes, 1848, 1 poème ; suit un trou de trois ans (1849-1851) ; enfin 4 poèmes sont situés-datés de l'exil et ferment le temps de ce tombeau : 1852, 2 poèmes, 1853, 1 poème, 1854, 1 poème. Sur ces quatre poèmes qui apparaissent au lecteur comme prononcés par la voix de l'exil, deux concluent aussi le livre : le poème XVI (1854) et le poème XVII (1852), et l'on pourrait parler à leur égard d'une triple coïncidence : de leur date réelle (le manuscrit montre qu'ils sont tous deux de 1854) à leur date textuelle, de leur date textuelle à leur place dans le livre (*in fine*). Il en va tout autrement du poème XII : malgré quelques tremblements de détail, le livre suit dans l'ensemble une trajectoire chronologique allant d'avant la mort de Léopoldine (I et II) au début de l'exil (XVI

et XVII), et XII s'y place en une zone intermédiaire : les trois poèmes qui le précèdent sont respectivement datés 1846-1847-1846, les trois qui le suivent : 1848-1847-1847, XII fait donc ici trembler la linéarité du temps, il en troue le tissu, se décale, s'interpose. C'est surtout sur un autre décalage qu'on insiste d'ordinaire : daté de 1853, le poème est écrit en 1841, date qui n'a aucun lieu dans le livre IV, seul poème absolument antérieur à la mort de Léopoldine (I étant antidaté, II circonstanciel, disant un premier départ, le mariage, avant la mort, et participant ainsi pleinement de la chronologie du livre). Par ses dates et sa place, il traverse les « *Pauca meae* », simultanément présent au début, et même avant le début, premier selon le manuscrit ; central, intercalé, par sa place ; avant-dernier par la date qu'il inscrit sous son dernier vers. Déplacé, il se déplace dans le livre et déplace le livre de l'espace situé-daté-signé à l'utopie indatable où parlent les morts ; et où il est possible de leur parler. Le livre IV ne se transforme en « tombeau » qu'à la condition de ces six strophes.

Le second vers du poème introduit deux personnages, ou plutôt un personnage (Hermann), nommé, et une personne grammaticale (je) ; tout se passe comme si l'indécision ou la réversibilité des qualifications portant sur les termes du « réel », la nuit et la forêt, touchait par contagion les entités humaines : le statut d'Hermann est indécis, indécidable ; le nom d'Hermann renvoie tout d'abord au texte allemand, au *Rhin*, à Bürger, etc., et, si l'on quitte le texte, ce nom se gonfle à éclater (Arminius, Irmensul, Ahriman, Hermannus Hugo, ou l'équation Hermann = l'amour, dans la topique hugolienne de l'exil²⁵) ; tout aussi bien, ce dissyllabe surdéterminé, on pourrait le vider : « Il se nommait Hermann, comme presque tous les Allemands mis en scène par les auteurs » (Balzac, *L'Auberge rouge*, 1831) ; et le vider encore, par retour à la lettre : à ce nom, étranger, se remarque,

25. « Mon moi se décompose en : Olympio : la lyre, Hermann : l'amour, Maglia : le rire, Hierro : le combat » (fragment cité par Pierre Albouy, *Œuvres poétiques*, t. I, p. 1524).

par insistance pléonastique, un vide de l'individu, un degré zéro de la personne (et le vide se dira au vers 3) : Hermann, c'est l'homme, monsieur l'homme, personne ; une « ombre », un spectre, préfigurant par sa présence même la présence des morts dans la nature ou leur progressive inscription dans le poème. Un autre « moi-même » (motif du double noir s'extrayant ici de l'initiale majuscule), ombre portée sur le sol, sur la portée du texte. Hermann se trouve donc en double relation d'équivalence, avec le « je » dont il ne se distingue que peu, ou mal, ombre de « je » ou pour « je » une ombre, avec la nature aussi (la nuit, la forêt), par l'intermédiaire de la rime, de l'ultrarime hugolienne, ombre-sombre.

Au dernier vers du poème s'écrivent l'un sur l'autre, aux deux points stratégiques que sont la césure et la rime, *rêve* et *voix*, titrant à l'explicit le poème qui meurt. C'est ainsi que la clausule rejoint le titre où s'est choisi *songer* pour désigner ce qui sera le discours des deux voix : rien n'implique qu'elles prononcent ce qu'elles énoncent, elles disent en rêve (et ce poème dit un rêve), et ne « dialoguent » pas : deux voix cheminent et se tressent, d'elles-mêmes à la fois proches et lointaines, des morts à la fois lointaines et proches. Avec le poème XII, la communication cesse d'être immédiate, le lecteur, à qui on s'adressait familièrement (« Connaissez-vous sur la colline... », IX), ou qu'on incluait aux sources du discours (« À qui donc sommes-nous? .. », VIII), se trouve déjeté à l'extérieur, spectateur de cette nouvelle scène où se parlent aux morts qui leur parlent (nous condensons ainsi, malgré la syntaxe, un circuit non orienté) deux « voix » qui précisément, d'être deux, désorientent le poème et le désorientent en l'établissant par-delà l'espace rassurant jusqu'ici dessiné des ancrages biographiques, psychologiques, etc. Ni souvenir, ni présent vécu d'un « je » qui s'autorise à nous mettre avec lui aux pieds du « sphinx » (VIII), temps passé et première personne sont ici sans référent, tout entier dans le volume du poème : le lieu d'apparition et d'expiration de ces voix (espace du texte comme espace représenté dans le texte, poème et forêt, l'un en l'autre) est le lieu du rêve, et de la mort, et du rêve des morts.

C'est bien aussi ce vers (le dernier) la pointe sur quoi repose le tombeau : il autorise la dédicace et l'adresse à la morte.

Et la forêt, où naît l'écho, se lève ou tombe en l'espace (silencieux) ménagé au dernier vers du poème précédent : « Puis le vaste et profond silence de la mort » : sur la toile tendue de ce silence, en cette profondeur qui, là, qualifie le silence, ici, reste suspendue en mémoire, viennent s'épaissir la nuit et la forêt de notre début.

L'assemblage des morceaux se poursuit dans la seconde strophe à la reprise du jeu diphonique déjà inscrit (strophe 1), liant en II, 1, regrets, *brisé*, souffrance, et puis ce couple nom-adjectif, déjà soudé syntaxiquement, l'*esprit* profond, le diphone intérieur (regret, esprit) engendrant l'initiale du mot suivant (brisé, profond), un peu comme Hermann engendre celui dont il n'est que l'ombre, le vers étant par ailleurs encadré de deux semblables – *esprit/ espérance* –, qui se complètent et se renforcent ainsi : d'un rappel – l'esprit / est vide (é/i) –, de part et d'autre de la césure, à l'initiale des hémistiches, et de l'écho des deux nasales (profond/ espérance).

Lieu du rêve, lieu d'une *traversée* du rêve : « fort », « très » où l'intensif, au premier vers, se développe en « forêt » ; où s'écrivent à l'avance et la voix des « morts », et la « traversée » de la forêt, traversée qui trois fois, dans le poème, revient : « Or, tout en traversant ces solitudes vertes » (II, 4), « Nos chevaux galopaient à travers la clairière » (III, 2), « Comme à travers un rêve, ils entendent nos voix » (VI, 6), un même lieu phonique, d'échange : fort, très, forêt, traversée, travers, vertes, morts, rêve, voix. C'est l'espace où ces voix se croisent et se tressent (elles alternent régulièrement dans la trame des strophes), puis se séparent et s'amplifient (les deux voix qui d'abord se répondent à l'intérieur des strophes I, II, III occupent chacune une des deux strophes V et VI), se révoltent enfin (« nos » voix) et s'annulent dans l'écoute des morts.

C'est le « rêve » des morts ou le « vent » des vivants qui véhiculent les voix, qui les apportent : « Le vent nous apportait de lointains angelus », « Comme à travers un rêve ils entendent nos voix », définissant un type d'écoute : à la vérité, Hermann et « je » ne s'entendent

pas, ne s'écoutent pas, ils parlent ensemble ; ce qui s'entend, ce qu'ils entendent, c'est l'angelus, à la fois proche et lointain, comme à travers un rêve : le vent apporte et retire en même temps le sens de l'angelus (voix des morts, il n'est pas indifférent ici que ces angelus soient au pluriel) ; ainsi des morts à la fin du texte, le rêve, le vent du rêve leur apporte les voix des vivants qu'ils n'entendent que comme dans un rêve : rêve et vent voilent-dévoilent simultanément, c'est la modalité de l'effraction qui définit la connaissance au premier poème du livre : « Elles montrent, malgré les voiles. »

Si l'on redistribue les textes selon l'ordre chronologique de l'édition, XII est l'avant-dernier poème, et il précède « Mors » (XVI, 1854) qui conclut le livre. Les deux derniers vers de « Mors » disent donc, de ce point de vue, une conclusion des « Pauca meae » : ils affirment la survie des âmes et le bonheur de ces âmes, indiqué au sourire de l'ange :

Derrière elle, le front baigné de douces flammes,
Un ange souriant portait la gerbe d'âmes.

Ces deux vers, où se relative et s'annule l'omnipotence destructrice de la Mort, sont interprétés souvent comme porteurs d'une partie des lumineuses certitudes qui, à la fin du livre, répondent aux questions posées par VIII, au désarroi de XII, etc. Le livre IV se dirigerait donc, selon une pente ascendante, sur le plan de la connaissance, des incertitudes (VIII) ou inquiétudes vécues dans la contradiction (XII) aux certitudes ou fragments de vérité perçant à la fin (XVI, XVII), sur le plan « psychologique », du désespoir à l'espoir, de la révolte à la soumission, les deux plans n'étant pas séparables ; Pierre Albouy résume ainsi cette progression, qui implique une opposition entre XII et XVI-XVII : « Le très beau poème "À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt" nous ramène à l'énigme, au noir mystère ; le poème reste lui-même obscur, comme si, à ce moment du livre IV, entre la démission dont le poème III fait l'aveu et la foi affirmée par

les poèmes XVI et XVII, il convenait de suggérer le désarroi de l'esprit en proie à la contradiction²⁶. » Pour notre part, nous étaiérons notre perplexité (quant à ce schéma, et à la place de XII dans ce schéma) de la comparaison de deux vers du poème XII (strophe v) avec les deux vers déjà cités de XVI :

Car la nuit les caresses avec ses douces flammes
Car le ciel rayonnant calme toutes les âmes

où le rayonnement du ciel répond au sourire de l'ange, où, dans l'espace phonico-sémantique d'une même rime, le même apaisement est apporté par les mêmes « douces flammes ». Il paraît difficile alors, d'autant que les deux vers de XII sont empruntés au discours de celui qu'on désigne comme le « douteur », d'affirmer que XVI apporte réponse au désarroi qui s'écrirait dans l'entrelacs des deux voix ; car la reprise n'est pas simplement formelle, pur retour de stéréotypes hugoliens, il s'agit en fait d'une seule et même figure, et de sa métamorphose : XVI dit bien la même chose, rien de plus, qu'Hermann. Plaçant là son texte, lui assignant cette date, Hugo n'a pas pu ne pas s'apercevoir de la rencontre de ces quatre vers, de leur superposition, c'est peut-être même à cause de cet écho qu'il a daté là ce poème XII (nous négligeons volontairement le recours à Pierre Leroux, tout extérieur), assurant ainsi la résonance avec le poème XVI. À vrai dire, cette résonance devrait nous requérir davantage que l'évaluation du degré de vérité métaphysique porté par les énoncés : puisque les signes peuvent changer, s'inverser ; ce qui est là (XII), disqualifié par la voix du « je » comme « ironie amère », se trouve ici (XVI) devenir énoncé conclusif, distique faisant basculer le poème, et le livre si l'on s'en tient à la chronologie textuelle, du côté de la « foi ».

Traversée : de même que les voix sans s'adresser à (sans chercher le destinataire) s'entendent dans l'espace de résonance où s'établit le

26. *Œuvres poétiques*, t. II, p. LXVIII de l'introduction.

poème, de même l'espace de la forêt, pour les deux cavaliers, est un espace désorienté : ils ne viennent de nulle part (sinon du « silence » au dernier vers du poème précédent) et ne vont nulle part (sinon se dissoudre dans le rêve des morts) : la traversée ne conduit pas d'un point à un autre, la forêt est dans la nuit, la clairière dans la forêt, espace continu essentiellement indistinct où s'échangent et se répètent les mots, sons et mots, leur « sens » résidant précisément dans cet échange et cette répétition, dans cette transparence indistincte. Ce qui semble désigner la rapidité (traversée, galop) immobilise en fait le poème : la répétition de cet hémistiche (« Nos chevaux galopaient ») n'est pas seulement destinée à « rappeler » le refrain des ballades allemandes – ce retour interdit toute idée de progression ; le poème est en proie au balbutiement ; ainsi des chênes et des buissons, qui « murmurent » et « chuchotent » (où les mots eux-mêmes répètent, la mimant, l'indistinction de ce qu'ils disent), ainsi des deux voix, parallèlement disposées, espacées, qui se répètent en s'effaçant : le double galop, la répétition deux fois du galop dans le poème, le redoublement iconique du chuchotement ou du murmure, l'espace-temps alterné et comme mécanique des deux voix : bouclage, parenthèse.

Ce balbutiement : ce sont d'abord les angelus (1, 3), puis la parlerie de la nature (IV, 1-3) ; trait commun : un discours inaudible, reste sonore inexplicable ; que signifient ces angelus ? et, explicitement cette fois, que dit la nature ? Les angelus participent aussi des voix de la nature dans la mesure où ils sont métonymiquement portés par le vent ; on mesure mieux le lien entre ce premier signe et le second (les voix de la nature) si l'on rapproche les deux qualifications : adjectif d'une part, « de lointains angelus », comparaison de l'autre, « comme d'anciens amis » ; double effet d'éloignement, dans l'espace et dans le temps, renvoi au passé et à l'ailleurs, lien renforcé par la rime anciens/lointains ; ces voix sont présentes sur le mode de la présence-absence, éloignées, anciennes, voilées. On peut s'interroger sur le pourquoi du brouillage et répondre que, chez Hugo, le message émis par la nature en direction du poète ne passe pas lorsqu'il s'agit de mettre l'accent sur le doute (« Toutes ces voix ne sont qu'un bégaiement immense » — « Penser, Dudar », *les*

Voix intérieures, XXVIII) ; cependant, ici, à qui s'adresse la voix de la nature ? au « douteur » ? au « croyeur » ? strictement, à aucun des deux ; ces voix de la nature sont pur signe d'une présence, et sans doute celle des morts, qui, par retour, « comme à travers un rêve... entendent nos voix » ; quintuple dialogue : Hermann-je, bien sûr, mais aussi hommes-nature (en double sens), vivants-morts (en double sens) ; des « essaims d'oiseaux de feu » aux fontaines, buissons, chênes, quelque chose est là qui parle, prépare, programme ou pré-dit la dernière strophe. En ce dialogue généralisé, aucune transparence : Hermann et « je », on l'a dit, ne « dialoguent » pas ; quant aux voix de la nature, elles ne disent rien d'autre que leur présence parlante, revers actif de la fonction d'écoute ou d'« entente » accordée, *in fine*, aux morts.

Ayant posé que la nature parlante portait parole des morts eux-mêmes à l'écoute, que désigne l'angelus ? C'est d'abord, strictement, une certaine prière, c'est aussi la cloche annonçant cette prière ; mais encore : comment ne pas être attentif à cette autre chaîne qui des « lointains angelus » passe par les « anciens amis » pour aboutir à l'« ange expiré » (VI, 4) ? Double chaîne phono-sémantique : lointains / anciens / expirés, angelus / amis / ange ; angelus, c'est étymologiquement, l'ange ; passé, mort, enfant mort, angelus, voix dans le vent parlante pour ceux qui n'ont plus de voix.

Les fragments qui précèdent s'arrêtent aux noyaux durs d'un poème redevenu étranger, c'est-à-dire relu plutôt comme poème « noir » (nocturne et indécis, à la signification « indécidable ») que comme porteur de réponses (fussent-elles contradictoires). À mesure que l'on avance dans le poème, le sens recule, il échappe et se reforme *ailleurs*. Le discontinuant dans la criblure de nos analyses, nous n'avons pu faire qu'il ne se reconstitue, sans nous. L'essentiel était de le faire se lever, il aurait été contradictoire de l'enclorre aux rets d'une démonstration : ce poème « philosophique », si dérangent au trou de tombeau où se restreint le moi personnel avant que ne s'édifient les poussées théoriques des deux livres suivants, s'énonce avant tout comme une fiction. Et cette fiction est loin d'être « pittoresque ».

Deux lignes de haute tension

Lamartine et Hugo ne sont pas tout le romantisme. Ce qui vient d'en être dit ne rend pas compte non plus de l'étendue de leur travail. On s'est attaché simplement à mettre en évidence quelques aspects « utiles » de leur intervention. Utiles en ce qu'ils poussent en avant, creusent des questions qui continuent de brûler, aujourd'hui. Quand, d'une certaine manière, pour ce qui est du moins de cet horizon-là, un Musset par exemple tranche plus faiblement : oui, il exécute brillamment certains procédés romantiques, les portant au bout, par le pastiche ; geste salubre, sans doute (Lamartine et Hugo sont essentiellement « sérieux », peu capables de distances par rapport à eux-mêmes, encore que Hugo sache poétiquement se contredire). Il ouvre donc, à l'intérieur du romantisme, la première brèche critique, autocritique. Mais pourquoi ? Pour revenir, avec virtuosité, à l'alexandrin le plus classique, mieux conforme à ses goûts. Sa critique n'est donc nullement porteuse d'autre chose ; symptôme d'échec devant la facilité des autres, et devant la sienne propre, elle n'aboutit qu'au retour en arrière. Et, même s'il porte à sa perfection (dans les Nuits par exemple) la poésie du « cœur » et de la « douleur », ce qu'il retient, finalement, de l'élégie, c'est son contenu ; or, nous aurions voulu au moins l'indiquer dans les pages qui précèdent, ce qu'il y a de nouveau dans l'élégie lamartinienne, c'est l'écriture elle-même, non ce qu'elle dit, ou, si l'on préfère, si le contenu lyrique paraît nouveau, c'est parce qu'il est porté par un battement inouï de la langue.

La réussite poétique de Musset est indéniable, mais son manque de portée historique l'est tout autant. Il arrête la forme et, finalement, « psychologise » la démarche poétique. Lamartine et Hugo partant de l'« émotion », si l'on veut (ce mot est en tout cas commun à Lamartine et à Musset), ne font jamais de l'émotion le sujet du poème. Pour Musset, certainement, le « moi » est une évidence, sa poésie est strictement, et magistralement, expressive ; par là, il s'oppose à Hugo pour qui la poésie est le lieu d'une incessante mise en question du moi, tentative pour le situer, interroger son identité et sa légitimité lyrique. Pour Musset aussi, non moins certainement, la poésie est un moyen, n'est qu'un moyen. Il échappe certes en ce sens au fétichisme romantique, à sa religiosité, mais il se situe aussi, par là, hors du mouvement qui fait la poésie une question à la poésie, une question ouverte, que pose Lamartine. D'une tout autre façon, sans doute plus complexe, mais non moins évidente, Vigny, dans son œuvre poétique, ne fait pas signe sur l'axe que nous avons choisi. Il revendique d'être le premier à avoir mis en vers « une pensée philosophique ». Si Lamartine et Hugo réussissent à ne pas être les philosophes en vers qu'ils voudraient être, eux aussi, et ceci parce qu'ils sont poètes, c'est-à-dire parce qu'ils font la poésie comme telle, et non comme genre véhiculaire, et si leur poésie, n'étant pas la versification d'une idéologie constituée, devient une pensée par le langage, une pensée autre, inédite, Vigny, lui, réussit en effet, malgré son discours sur « la poésie », à faire de la poésie un écrin pour une pensée. Son « symbolisme » est l'habillage, serré mais l'habillage, de l'« idée ». Lui aussi, comme Musset, considère l'écriture rythmée comme un moyen. S'il prend date pour un peu plus tard en résistant à ce qu'il croit être de l'exhibitionnisme, en impersonnalisant son discours, s'il prend date aussi en énonçant les valeurs de travail, de densité et de cristallisation, sa poésie reste massivement, de fait, didactique. Il ne réalise pas son programme, il se contente de le proclamer. L'architecture des Destinées, quelle que soit la façon dont on la reconstitue, est une construction « purement » conceptuelle, implacablement figurative. C'est aussi pourquoi son vers tend à la formule. Là où Lamartine opère à travers les oripeaux du néo-classicisme, et

malgré eux, Vigny, lui, produit ce qu'il fait de mieux dans l'alexandrin le plus stabilisé, comme Musset. C'est ainsi que, malgré l'antithèse avec Musset, son loup faisant face au pélican, il se situe, lui aussi, à côté de ce que nous tentons de décrire, croyant que le diamant-poésie est chargé de « garder » les « profondes pensées ». Avant d'être prémallarméenne, comme tous les commentateurs se plaisent à le souligner, la métaphore du diamant et du cristal fait blocage, elle met la poésie sous dominance philosophique. En ce sens, elle la nie et la stérilise. Lamartine la lance. Il « invente » le lyrisme. Il travaille une langue morte qu'il rebranche sur la respiration du corps. Il subjectivise la poésie. Il voudrait la réduire à elle-même, c'est-à-dire au chant. Il la cherche, par épuration, sublimation. Il la fait toujours plus concrète, la tirant hors de la raison, vers la sensation, et toujours plus abstraite, ne laissant pas s'épaissir les images. C'est la langue qu'il touche, et non pas seulement, comme il le dit, « les fibres du cœur », pour la faire vibrer. Cherchant la poésie « elle-même », il la détache de tout pittoresque, il ne peint pas, il musicalise : poussée, frappe en cadence, vers la limite du silence ou la jouissance extatique de l'instant, vide de sens, qu'il tente de prolonger, ou de réitérer, indéfiniment. Par une opération mélodique. Il est le premier à donner valeur au silence, à le faire entrer dans le vers, dans le poème. Il fait du poème une expérience, tout autant que le récit d'une expérience. Son mouvement est double, vers le haut, transgressant les limites, les limitations, c'est son idéalisme, qui prend parfois la forme religieuse. Et d'encerclement, d'enfermement, pour faire résonner, indéfiniment, pour retenir. Il borde, il inscrit un cercle, il s'entoure. Le poème est ce lieu : espace de transgression, de passage, d'effacement des limites, pour une élévation. Espace de rétention, chambre liquide où tout reste et se répète, pour une jouissance. « Extase » est sans doute le mot qui réunit les deux gestes. Hugo, face à lui, fait un autre jeu, complémentaire. Il anonymise la poésie, mais autrement que Vigny qui résout d'un coup le problème en s'effaçant derrière le théâtre d'idées. S'il contribue au lyrisme, il fait plutôt du moi un échangeur. Les voix, intérieures, extérieures, s'y croisent, s'y tressent (tressage plutôt que « fusion » comme le voudrait la préface des

Voix intérieures). Si, d'emblée, Lamartine trouve son rythme et pose sa voix, c'est pour Hugo une longue histoire, un travail dans le temps. Le moi se construit en s'interrogeant. Et, plus cette recherche se déploie, plus il va vers un lyrisme apersonnel. Il réinvente aussi, à côté d'une poésie subjective et par elle, une tension vers la connaissance, transposant de voir à voyance, devoir à savoir, d'image à magie, mage, médium ; mais il fait de la poésie le trajet, non la saisie. Dès lors sont sans doute en place les deux lignes, qui interfèrent, et dont il sera difficile de sortir ; l'une qui va vers Verlaine et un aspect du symbolisme, par le rythme et la musicalisation, l'autre vers Rimbaud, et le symbolisme encore, et le surréalisme et le Grand Jeu, par l'expérience et l'expérimentation, et le mouvement d'images.

1.

La mise en mouvement
RIMBAUD

Le spectacle disparaît, *Les Illuminations*

« Le spectacle disparaît. » La formule peut paraître paradoxale, s'agissant de Rimbaud et, singulièrement, des *Illuminations*. On sait, ou l'on croit savoir, que ce livre est l'œuvre d'un « voyant » et peut se définir comme une série de « visions » pivotant autour d'un « je vois ». La tentation est grande alors de résoudre la question que pose la difficulté de ces textes par cette définition même : ces poèmes seraient somme toute moins à lire qu'à voir, à recevoir comme flux ou « bandes » d'images, défilant, tournant. Le lecteur devrait, pour accéder à la jouissance du poème, se transformer en « spectateur » de cet ensemble de « scènes » et, tels les enfants en deuil d'« Après le Déluge », « regarder les merveilleuses images ». Certainement, cette façon de concevoir le poème et sa lecture n'est pas fautive ; c'est explicitement que le texte se définit lui-même comme « vision » ; la référence au spectacle (de la parade à l'opéra, de la comédie au drame) y est constante, et l'on peut très bien comprendre l'ensemble des mouvements décrits dans « Scènes », par exemple, comme figurant spectaculairement le mouvement d'images proposé dans les autres textes. Ce sont d'ailleurs les mêmes verbes, les mêmes figures dynamiques : « des oiseaux de mystères s'abattent sur un ponton... Des scènes lyriques... s'inclinent... ». L'ensemble de ces figures étant repris par le terme générique de « féerie » (« la féerie manœuvre... ») qui sert aussi, dans maint autre poème, à désigner le texte ou le flot d'images qui le constitue. C'est donc bien, d'une certaine

façon, sur le mode d'une théâtralité générale que l'on peut penser la figuration poétique d'Arthur Rimbaud. Bien sûr, et c'est ce que disent des mots comme « vision », « féerie », « fantasmagorie », le texte est le lieu d'une représentation un peu particulière, la scène de la représentation est soumise à *division*, à fragmentation. Le mot « scènes » est au pluriel : c'est simultanément, et à grande vitesse, que « manœuvre » la machinerie du songe, de l'illumination et du poème ; décors et objets montent et descendent, se croisent et filent, s'abattent et s'inclinent, selon des lois « inattendues ». C'est ainsi que nous pouvons comprendre, peut-être, la première phrase de ce poème : « L'ancienne comédie poursuit ses accords et divise ses idylles. » Rimbaud travaille à partir d'un mode de figuration « ancien » qu'il poursuit, qu'il module, tout en le « divisant ». Le terme réapparaît d'ailleurs significativement dans la dernière phrase du texte : « L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux. » Le mode de figuration archaïque étant retravaillé par division, le texte peut être dit par Rimbaud une « scène » (désormais appropriée, c'est-à-dire à la fois adéquate à l'expérience nouvelle et « moderne », et susceptible d'être assumée par un possessif – « notre » scène –, ce poème, par exemple), lieu d'intersection de tous les savoirs, de tous les états du temps et de la matière, la notion de division pouvant s'entendre de deux manières : comme ce processus de multiplication ou démultiplication (voire de déflagration, d'éclatement) de *la* Scène en une infinité de fragments autonomes mis en mouvement d'une part, par quoi le poème réinvestit tout le réel et tout le fantasme en un apparent « chaos » visuel, et d'autre part comme ce mouvement où le matériau investi (l'histoire, la sensation, le souvenir, le rêve, tout l'ensemble de ces fragments flottants), se divisant, tend à se croiser en un lieu (l'« arête d'intersection »). Ce point brûlant, « galerie aux feux », c'est le poème.

Cette spécificité figurative, c'est malgré tout *comme* spectacle qu'elle se réforme et se reproduit sans cesse dans le schéma de lecture que nous venons d'esquisser, et dont nous avons reconnu que le texte lui-même ne l'exclut pas absolument. Cependant, si le spectateur

veut bien se rapprocher du poème, tenter, comme le dit Rimbaud à propos des ciels de son enfance, d'« affiner son optique », force lui est de constater que l'essentiel de l'effort rimbaldien consiste, non pas à produire des images, à transcrire des visions, à décrire des paysages, fussent-ils inouïs, mais à empêcher que ces images ne se forment tout à fait. Pour dire les choses un peu rapidement, Rimbaud ne propose pas un nouveau spectacle, il ne s'arrête et n'arrête le poème sur aucune « vision ». Dès qu'embrassées, bien plutôt que « vues », d'ailleurs, et il faut repartir (« Assez vu ! », « Départ »), « par l'univers sans images » (« Jeunesse II », « Sonnet »).

Pour bien comprendre la nouveauté et l'acuité du travail de Rimbaud, il faudrait reprendre cette question de la figuration un peu en deçà de cette idée qu'il s'agit d'un livre de « fabuleuses » ou « merveilleuses » images ; précisément à ces notions qui, telles la « division » ou l'« intersection » de « Scènes », disent, en même temps qu'elles l'effectuent, cette opération *sur* les images, au terme de laquelle l'« ancienne comédie » est définitivement consumée et ses cendres sont dispersées. À ces « feux »-là, correspond, par exemple, le rayon blanc, l'intense et soudain effacement terminal des « Ponts » ; « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie. » Production par division, fragmentation, puis condensation extrême et instable en un point d'intersection, puis consommation et effacement terminal (lentement effectué ou brutal comme un éclair), tel pourrait être *un des* schémas sous-tendant la production du poème.

Au terme de ces processus, impliqué par eux en tout cas, un monde où le rapport au réel est délivré de l'aliénation des images : ce monde (« il n'existe pas », dirait Rimbaud, comme il le dit des « fleurs arctiques ») serait celui de la relation directe, et sans doute dansée, aux choses et aux autres. Si le poème n'est pas ce monde, il est ce lieu tout provisoire et bref, nécessairement bref, où il s'esquisse, ce lieu où je puis faire, à mon tour, lecteur, l'expérience d'une relation *non spectaculaire* au réel, à condition, bien sûr, que j'accompagne Rimbaud dans son effort pour se et me délivrer des « monuments de superstition »

(« Ville »), de toute idéologie qui cache toujours une idéo-lâtrie, culte et asservissement aux simulacres.

La quatrième section du poème « Jeunesse » se termine par le paragraphe suivant :

Mais tu te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas, rien des apparences actuelles.

Avant tout il faudrait souligner, dans ce texte, l'énigmatique incise de la dernière phrase. C'est qu'elle énonce une partie du difficile enjeu de la démarche rimbaldienne. On se fait de lui cette image et, partant de lui, du « poète » tel qu'il en inaugure les nouveaux traits : d'un être sur les chemins, dans la nature, dehors. Un explorateur du « monde ». En fait, ce que dit très explicitement l'incise « quand tu sortiras », c'est que la démarche de poésie, qui a affaire au monde (ne serait-ce que parce qu'elle se nourrit de l'expérience que nous en avons) et qui, au bout du compte, vise sans aucun doute à le transformer ou, « en tout cas », c'est-à-dire au minimum, à toucher ses « apparences actuelles » (c'est-à-dire l'idée que nous nous en faisons, idéologie, discours d'images qui coulent dans nos têtes « à propos » du monde), eh bien, cette démarche poétique dans l'entre-deux qui sépare l'expérience sensible du nouveau regard sur ce qui restera des apparences est une démarche qui s'effectue *en retrait*, hors du monde, dans une solitude affirmée. En un autre lieu, qui n'est plus celui du contact immédiat ni celui des représentations anciennes, ni celui des représentations nouvelles. L'expérience poétique a lieu dans un dedans insituable, elle est elle-même ce dedans ou ce lieu. Le poème

est ce lieu du dedans qui n'est pas le monde, ni la représentation du monde. Il est ce lieu-moment d'une expérience ou travail qui y touche (au monde) sur un autre mode. Le poème, ou le poète, indissolublement. Il n'est pas surprenant, dès lors, que le texte dise du sujet : « dans tes environs ». C'est que ce sujet est devenu lui-même ce lieu où passe et se passe l'événement utopique de l'expérience de poésie. On doit dire avec insistance (et c'est pourquoi je parlais de difficile enjeu) que, si l'effort poétique est pour Rimbaud la tentative sans cesse renouvelée d'une relation directe au monde, cette tentative n'a pour s'accomplir qu'un lieu, le poème, qui est un lieu de nulle part, où la relation au monde n'est ni directe, puisqu'on est dans le langage, ni médiatisée par la représentation, puisque, ce qu'on cherche par ces « séances » d'écriture, c'est à briser cette médiation, à produire la déflagration de ces figures, pour rebrancher le langage sur la vie, la pulsion, l'énergie, le rythme, ce que Rimbaud appelle la « danse » ou l'« harmonie ». Dès lors, on n'appréciera les *effets* de l'entreprise, effets sur le monde, sur notre rapport aux apparences, qu'une fois *sorti* de ce lieu. La poésie, le poème sont bien pensés et agis par Rimbaud comme actes et lieux spécifiques, autonomes, incommensurables à d'autres lieux et d'autres actes : il y a le moment de l'expérience, de la rencontre du monde, il y a le moment du poème, débat dans la langue, il y a le moment du nouveau regard sur le monde. Rien ne sert de *confondre* ces trois moments, ce que fait souvent la critique rimbaldienne, si avide d'identifier le poème à l'expérience vécue (ou à identifier dans le poème l'expérience vécue) quand elle ne vise pas à reconnaître ou reconstruire les « nouvelles apparences », c'est-à-dire à nous expliquer l'idéologie de Rimbaud, sa métaphysique, ou sa morale, ou sa politique, etc. Sorties inutiles et qui ratent l'ordre du poème, à quoi il faut revenir.

Se mettre à ce *travail*, dit Rimbaud. Le schéma de lecture dont on a esquissé tout à l'heure les contours, outre qu'il tend à nier la spécificité du poème comme tel, dans son concret de lieu, tend également à méconnaître la définition de l'expérience de poésie comme travail. Or

Rimbaud est absolument clair sur ce point dans le programme qu'il s'assigne : l'ensemble de l'expérience, qui comporte simultanément une dimension passive et une dimension active, est pensé en termes de « travail » – ailleurs, d'étude (« Reprenons l'étude ... », « Jeunesse 1 ») ou de méthode (« Nous t'affirmons, méthode ! », « Matinée d'ivresse »). Ce que Rimbaud appelle l'« impulsion créatrice » ne peut se concevoir en dehors de la notion d'expérience, en ce double sens superposé d'expérience sensible et d'expérimentation (ou méthode). Cette expérience doit se comprendre comme la transformation d'un matériau initial, nommé : la « mémoire » et les « sens ». Le poème sera donc ce point complexe, lieu de division et de condensation, lieu de dispersion et de concentration, où sont brassés, travaillés les événements ou éléments de conscience, passés-présents, dans ce passé-présent-futur tout neuf et impensable (échappant à proprement parler aux coordonnées temporelles telles que la morphologie de la langue peut en rendre compte) que constitue le poème. Il faut tenir le plus grand compte ici de la formulation restrictive : « ne seront que la nourriture de... ». Ce qui est essentiel, c'est l'impulsion créatrice, la création ou le travail, ou l'invention, rendus possibles par cette impulsion, elle-même rendue possible par ce matériau flottant, traversant la conscience ; ce n'est pas le matériau lui-même qui importe, il est emporté et il emporte, il n'importe pas. Rimbaud ne travaille pas pour mieux connaître le contenu de sa mémoire, ou pour mieux se connaître ou se reconnaître à travers la notation attentive de ses états de conscience ou de sensation. Il travaille ces éléments, qui sont comme un ensemble de formes ou de lignes ou de couleurs à proprement parler insignifiantes en elles-mêmes, pour de nouvelles expériences, de nouveaux états de conscience qui ne ressemblent à rien et qui portent l'être en avant de soi, au-delà de toute reconnaissance. On retrouve ici ce que nous avançons au terme du paragraphe précédent : il n'y a aucune *commune* mesure entre ce que le poème propose, dispose, effectue et ses points de départ ou ses points d'arrivée, le monde « avant » le poème ou le monde « après »

le poème, à moins que l'on n'en sorte et que l'on ne considère alors ce qui est advenu aux paysages.

On aura de surcroît remarqué que le travail auquel Rimbaud décide de se livrer va consister à explorer *toutes* « les possibilités harmoniques et architecturales ». C'est ici que se comprend le mieux, sans doute, la notion d'expérience. L'« entreprise » rimbaldienne est expérimentale en ceci que d'une part elle concerne l'exploration du *possible*, et que d'autre part elle est *systématique*. On peut considérer les *Illuminations* comme une tentative, évidemment excessive, mais nécessairement excessive, pour ouvrir tout le réel sur tout le possible, par l'expérimentation de toutes les possibilités formelles de combinaisons des éléments. On a beaucoup (trop) insisté sur le caractère fulgurant, donc inexplicable, de nombre de ces poèmes, dont il serait possible de montrer qu'ils sont construits selon un système de variation réglé, un « mécanisme aussi précis que hasardeux ».

Pendant, si le cadre général de la démarche est pensé comme travail, méthode, expérimentation, activité, Rimbaud réintroduit immédiatement la dimension essentielle de la passivité ou, si l'on veut, d'activité passive, de passivité active, qui consiste à mettre ce travail sous l'ordre de l'impulsion ou de la pulsion, du désir, et de l'abandon au flux et au mouvement qui en résultent. Dans le passage que nous suivons pour l'instant, si le sujet grammatical du travail est personnel : « tu te mettras à ce travail... », il s'efface aussitôt que ce travail est décrit ; ce sont dès lors les éléments de l'expérience qui s'« émeuvent », s'« offrent », « affluent rêveusement ». Une fois de plus, on s'aperçoit qu'il y a chez Rimbaud dissipation des frontières entre les catégories qui nous permettent de penser le faire poétique. Si l'on reprend par exemple l'opposition si insistante dans notre tradition, sous sa forme la plus académique, entre inspiration et travail, on voit bien qu'elle n'a aucun sens pour Rimbaud. Non seulement parce qu'il n'entend par « travail » aucun savoir-faire technique ou artisanal, mais une pratique de folie lucide qui implique et utilise les pulsions, et par « inspiration » quelque chose qui n'est pas de l'ordre du don, ni non plus seulement de

l'ordre de la représentation, mais de l'ordre du mouvement et du corps ; mais encore et surtout parce que pour lui le poème est acharnement actif à la passivité, passivité active à recevoir et à engendrer le mouvement, l'émotion, ces deux termes étant pour lui quasi synonymes.

À côté du poète montreur d'images et du lecteur spectateur qu'il implique, l'un illuminé par la fulgurance de la vision, l'autre par la révélation idéo-magique du texte, il est une autre figure qu'il convient de soumettre au regard critique, porteuse qu'elle est d'autres illusions, complémentaires des premières. On peut aisément se représenter le poète comme à la recherche d'un savoir (ou même du Savoir). L'« inventeur » devient alors le « savant ». Le poète est en effet « pressé », à la fois poussé par une force qu'il ne contrôle pas et avide d'en finir rapidement, « pressé de trouver le lieu et la formule » (« Vagabonds »). En ce sens, au bout du poème, du livre, de l'effort poétique en général, représenté comme chemin, trajet, avancée, il y a une *formule*, le secret du monde. En ce sens encore, la poésie pourrait être dite « alchimie », ou pratique ouverte sur la Connaissance, et une certaine « sagesse », un certain équilibre trouvé et retrouvé entre le moi et le monde, qui assure aussi bien au poète l'orgueil d'une certaine puissance.

Qu'en est-il de ce savoir ? Il ne s'agit certes pas, on l'a déjà vu, du trésor déjà là, appris et reçu ; mais d'un savoir à constituer, d'un savoir « inattendu ». Ce savoir, cependant, cette formule qui le condense ne se trouvent qu'en traversant la Culture. Rimbaud, dans son voyage, comme les passagers de « Mouvement », emporte la culture. Il faut compléter la figure du trajet, de l'avancée, par celle de la *traversée* : le poème traverse les savoirs, les savoirs traversent les poèmes ; histoire et géographie, musique et littérature, peinture et architecture, légendes et mythologies, religions et religion, tout cet ensemble culturel est mis en œuvre ou plutôt mis en branle, « brassé », dans et par le mouvement du poème : les savoirs ne figurent dans le poème que pour y être défigurés, vers l'inédit. En ce sens, on peut dire à juste titre que le poème de Rimbaud est un poème

savant. C'est tout à fait légitimement qu'il écrit : « Je suis le savant au fauteuil sombre » (« Enfance »), et qu'il fait allusion à la bibliothèque. Mais en même temps, s'il est savant, c'est d'un savoir qui n'existe pas encore. Les savoirs constitués jouent pour Rimbaud le même rôle que la « mémoire » ou les « sens » à la fin de « Jeunesse » : ils ne sont que « nourriture de l'impulsion créatrice ». En aucun cas ils ne sont l'objet même du poème. Il n'en reste pas moins qu'il y a chez Rimbaud cette obsession de la connaissance et ce lien farouchement maintenu entre poésie et savoir qui font de lui un héritier direct du romantisme (Hugo), un père spirituel pour un certain symbolisme sans doute et, bien sûr, le meilleur point de référence pour ce que le surréalisme pourra avoir de plus retardataire (répétitif). Une grande partie des *Illuminations* semble tendue dans cette perspective : soit que la « clef », la formule, soit donnée pour ce qui motive l'effort, oriente la quête, stimule la tension, fait partir et repartir, abandonner sans cesse ce qui est donné pour le nouveau en avant, soit qu'elle soit donnée pour acquise, momentanément étreinte, le poème pouvant alors se lire comme la transcription approchée de l'état d'« ivresse » ou d'« illumination » correspondant à cette étreinte. D'où la fébrilité dans le premier cas, l'exaltation dans le second. Même si cette façon de comprendre l'« expérience » n'est pas totalement inexacte, il reste, et c'est ce qui nous importe le plus, que ce savoir est très souvent désigné comme *ce qui manque*. La poésie de Rimbaud est certes moins constituée par ce qu'elle contient que par ce qui lui manque, ce qui soutient son désir, l'alimente (d'où ces mots : « faim », « soif », « désir ») : le poème n'est pas fait pour satisfaire ce manque, il est le moment de la montée ou de la « levée » de ce manque : « La musique savante manque à notre désir. » Stratégie nouvelle, d'ailleurs, consistant à ne pas satisfaire le lecteur par la saisie du sens, le partage équilibré du savoir (nouvelle eucharistie). Le lecteur est renvoyé à la connaissance ou à l'épreuve de son propre désir. D'où l'affirmation, à la fin de « Déluge », d'un manque à savoir présenté comme irrémédiable : « et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise

dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons » ; ou l'affirmation, à la fin de « Parade », d'une rétention de ce savoir, le poète s'identifiant alors à la sorcière : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage. » Ou encore, sur un mode plus fraternel, en tout cas moins radical, à la fin de « H », cet appel au lecteur : « trouve Hortense ». « Savoir » et « sens » évidemment se rejoignent : la « formule » qui est au bout de la quête, c'est le savoir du poète savant, la « clef » de la parade, et le sens du texte, son « H », hors sens. Si le lecteur parvenait à cette formule, il « comprendrait » les *Illuminations*. Si nos propositions antérieures ne trahissent pas le projet de Rimbaud, on voit bien ce qu'une telle supposition peut avoir de radicalement absurde. Certes, on ne s'est pas fait faute de reconstruire, morceau à morceau, la statue d'Hortense, que le poème a fait voler en éclats. Ce savoir suprême, oméga du parcours d'initiation, en partie condensé dans « Génie », c'est tout simplement, pourrait-on dire, un fond d'idéologie illuministe, pimentée d'un peu de fouriérisme et de quelques principes largement diffusés dans la période antérieure ; il ya là, si l'on y tient, les éléments d'une « doctrine », celle du « nouvel amour », de l'« homme nouveau », du « nouveau corps amoureux », de la « nouvelle harmonie », une certaine idée du « progrès », de la « fraternité sociale » (« Angoisse »), avec son envers noir, acerbement soumis à la critique ; la société marchande et ses « étals » (« Déluge »), le capitalisme et ses « horreurs économiques » (« Soir historique »), sa « magie bourgeoise » (*ibid.*), le colonialisme (« Démocratie »), le « cynisme » de son discours et la réalité de ses « massacres », la religion ou « superstition » et ses « agenouillages » (« Ville »), la morale qui en découle, son « arbre du bien et du mal » digne d'être enterré dans l'ombre (« Matinée d'ivresse »), la guerre, « tous les homicides », « toutes les batailles et tous les bruits désastreux » (« Mystique »), etc. Il y a donc, c'est certain, croyance sous-jacente, quelque part, et, si l'on veut, « doctrine ». Mais c'est une erreur de vouloir reconstituer ce qui nulle part ne s'articule ou ne se coordonne, ce qui ne parvient jamais à faire discours. Cette doctrine

est simplement présente et fait appel, aimantation. Elle est motrice. Énoncée, elle participe de l'institué, de la nourriture à superstitions ; énonçante, ou principe d'énonciation, elle participe du mouvement générateur, nourriture à l'impulsion, et au dépassement. Dans le texte, ce savoir est moins proposé que disséminé, dispersé ; si nous voulons bien admettre que cette idéologie est au foyer central, le point brûlant et carburant, si l'on ose dire, au fil du texte, c'est à sa consommation que l'on assiste. Ce sont en définitive deux écueils opposés qu'il faut éviter : celui qui consiste à ne pas voir, ou feindre de ne pas voir, cette base idéologique continue, et la cohérence des propositions qui la constituent (c'est l'erreur essentiellement commise par Tzvetan Todorov) ; et celui qui consiste à l'inverse à réduire le texte à ce discours. Il importe en revanche de le *situer* dans l'économie générale de cette écriture.

Si la poésie de Rimbaud est déplaçante, ça n'est donc nullement en ce qu'elle nous proposerait un nouveau savoir. C'est qu'elle devient, là, cette démarche alternative, radicalement autre, superposable à aucune autre pratique, à aucun autre type de discours, qui exclut le réinvestissement des croyances, quelles qu'elles soient. À l'inverse, peut-être pourrait-on dire qu'avec les *Illuminations* non seulement le poème devient le lieu d'une idéo-machie ininterrompue, mais encore, et bien plus, ce « débat » a pour sens de creuser vers le non-savoir, l'affranchissement du savoir (Hortense comme « hors sens », précisément), l'énergie, la « franchise première », la « santé essentielle », l'« état primitif », la pulsion « barbare » et « sauvage », la pauvreté, l'enfance. Quelque chose comme une écriture dénudante, allant vers son état minimal, asymptotiquement tendue vers cette *nudité* : comme, nous l'avons vu, le point brûlant, l'arête d'intersection, cette nudité serait le lieu de tous les croisements, de toutes les rencontres, et l'exaltation, ininterprétable, de *tout* se traversant, toutes les significations, tous les sens, tous les « éléments », toutes les formes, toutes les couleurs, tous les états physiques, chimiques, psychiques, le corps et le monde, matière et mémoire, etc. :

La fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

Cette phrase, on ne peut la lire comme un simple ensemble de métaphores dansant autour de la figure centrale d'une « fille » ; c'est, à nos yeux, la mise en œuvre systématique de cette poétique de l'intersection dynamisée, qui est en même temps une poétique de la nudité, de la franchise et de la santé, une pratique de l'expression portée à son plus haut point de simplicité agissante : « La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! » (« Ville »).

Des tintements circulent dans tes bras blonds.
« Antique ».

Relisant le dernier paragraphe de « Jeunesse », j'ai laissé en suspens un de ses éléments essentiels : la liaison qui s'y opère entre le visible et l'audible, l'« harmonique » et l'« architectural » : « Mais tu te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. » Sans contradiction, la langue, « réduite à sa plus simple expression », et la « musique savante » sont une seule et même chose. Le savant du non-savoir, le tout-puissant du non-pouvoir se définit aussi, singulièrement, le « musicien » (« Vies »). « Vision », « science », « harmonie », images, idées, musique, chacun de ces termes recoupe et fait bouger le précédent. Rimbaud va vers une science du visible, une vision connaissante et transformant le visible (l'« apparence »), par la scansion, la musique, l'infrasymbolique. On pourrait dire encore une vision rythmée du réel en gestation. Le poème retrouve ou plutôt refait l'harmonie du monde. Il faut s'arrêter un instant sur cette notion d'« harmonie ». Quand Rimbaud écrit : « Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour » (« Vies »), l'harmonie relève avant tout de l'idéologique

(intertexte romantique : Michelet) ; c'est le « nouvel amour » évoqué ou invoqué dans le poème (« À une raison »), « l'amour, mesure parfaite et réinventée » (« Génie »). Dans deux contextes, au moins, cette idée de l'amour nouveau est associée à l'idée de musique. Dans « Vies », le mot « clef », dans le contexte où Rimbaud se dit musicien, peut se comprendre à double sens, et cela jette un autre jour sur le « J'ai seul la clef de cette parade sauvage » de « Parade » qui pourrait être une clause un peu du même ordre que la clause : « C'est aussi simple qu'une phrase musicale » (« Guerre »). En fait, cette notion d'harmonie est complexe, elle joue au moins sur deux niveaux : elle fonctionne d'une part comme un idéologème de l'illuminisme démocratique, de l'« utopisme » rimbaldien, et d'autre part comme un des principaux concepts de son métalangage poétique : par elle s'ouvre la question, fondamentale, de la relation poésie-sens : à travers la notion d'harmonie, la poésie est désignée comme ce langage qui échappe au symbolique, au sens, dans une certaine mesure à l'ordre de la langue ; qui émeut ce qui, dans la langue, n'est pas la langue, échappe à son ordre : le texte se lit et s'écrit musicalement, il est de l'ordre de la musique. Il ne désigne pas tant, ou pas seulement, une nouvelle harmonie, un nouvel amour, une nouvelle copulation des choses entre elles, des choses et des êtres, par delà le vieux partage des sexes et des règnes, il joue cette nouvelle musique, il l'est : la « clef » ou le secret qui permettraient d'ouvrir le texte sur du sens, c'est cela : « c'est aussi simple qu'une phrase musicale ». La « phrase » glisse simplement de l'ordre du discours, de la langue, à l'ordre de la musique ; elle articule l'une sur l'autre, ou désarticule l'une dans l'autre.

De la même façon, et le texte ne cesse d'opérer cette mutation, ou transmutation, l'image se transforme en son, Rimbaud met en scène dans son poème le devenir musique du réel.

On pourrait citer maint exemple, ou conséquence matérielle du double procès que nous venons de désigner. Tel n'est pas notre propos ici. Indiquons simplement, quant au premier, qu'il implique que, dans un poème des *Illuminations*, l'unité signifiante, littérale ou phonique,

lexématique ou phrastique, doit être considérée d'abord dans sa réalité concrète, dans sa valeur musicale (ce qui ne signifie pas, bien sûr, sa « musicalité »). Si « la lune brûle et hurle » dans « Villes I », c'est que, pour Rimbaud, hors mimétisme, le vocalisme français existe, insiste, produit, par lui-même, ces suites où va *circuler* du sens, où vont *se dégager* des images, etc. ; c'est aussi que le texte avance, à coup de minuscules révolutions (ici l'inversion d'une syllabe), vers des « phrases » qui vont, à leur tour, rouler, harmoniquement, le poème, produire quelque chose comme une « boule de texte ».

Quant à la musicalisation du réel, elle est, bien entendu, thématifiée : dans « Les ponts », par exemple, on assiste à la transformation progressive d'une représentation visuelle en une représentation auditive : le « bizarre dessin de ponts » et l'ensemble des « figures » qu'il exhibe se transforment en « accords ». Le mouvement privilégié dans le début du texte : « s'abaissent et s'amoindrissent » est repris dans l'ordre musical un peu plus loin : « des accords mineurs se croisent et filent » ; « mineurs » reprend l'affaiblissement des lignes, tandis que « se croisent » et « filent » continuent, sur le mode visuel, ce qui est désormais entendu. Et dès lors peuvent surgir dans le poème un ensemble d'objets, « instruments de musique », et l'interrogation : « Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? » C'est le même processus qu'on lira dans « Mystique » : un lieu nous est tout d'abord donné à voir, qui devient très vite un « tableau », mais en même temps, ce qui est vu, c'est le tournoiement d'un son, le tableau est indissolublement visuel-musical : « Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines... » Mais c'est sans doute dans « Barbare » que se perçoit le mieux cette dynamique : dans ce poème, les images sont emportées, au-delà du visible, vers la musique, qui se définit, si l'on peut dire, au premier verset, « virement des gouffres et choc des glaçons aux astres ». Les glaçons des gouffres croisent, littéralement, le virement des astres, l'abîme du dedans croise l'abîme du dehors, et l'en dessous l'en haut : de ce croisement naît la musique. À la fin

du texte, au terme d'une rotation qui ne finira pas, les éléments libérés étant mis en orbite, formes, sueurs, chevelures et yeux « flottant », le lieu semble provisoirement atteint, et l'apaisement, par la voix, maternelle, primordiale, première, essentielle, aquatique et ignée, brûlante et glacée : « la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques ». La douceur naît donc de ou dans la violence, elle surgit à partir du virement et du choc, elle n'est même que douceur violente, volcanique, maternelle comme la terre, c'est-à-dire violemment animée en son intérieur. Il n'est pas pour Rimbaud de douceur douce, la musique, et celle de ce poème, bien sûr, ne saurait être harmonie berçante, berceuse. Et, si le texte s'intitule « Barbare », ça n'est pas, nous semble-t-il, pour opposer une alternative à la « barbarie » ; mais bien plutôt pour suggérer que l'harmonie nouvelle ou rythme fondamental, celui que l'on approche sous ce pavillon, ne saurait être que barbare, maternel et barbare, réchauffant mais brûlant, bouillant et brouillant.

Le récit se disperse, de l'« Aube » au « Nocturne vulgaire »

Ce texte ne s'intitule pas « L'Aube », mais « Aube » : en quoi la différence est-elle significative ? Si le poème s'intitulait « L'Aube », le titre ne ferait allusion qu'au « thème » du poème, selon une procédure bien connue qui pose le rapport titre-texte comme rapport nomination-description ; il en va tout autrement ici et l'on peut suggérer que le titre renvoie à la fois à l'objet du texte, sujet du poème ou objet de la quête mise en scène parle mouvement du poème, et au poème lui-même en tant que nous pouvons le considérer comme une « aube », au même titre qu'un autre poème sera dit « sonnet », par exemple : « aube » serait alors dans l'idiolecte rimbaldien une catégorie générique, un désignant métatechnique. Ce qu'est une « aube » pour Rimbaud, un poème des *Illuminations* comme « aube », c'est ce que ce texte nous donne à lire.

Le poème se présente comme le récit d'une expérience. Cette expérience est racontée par celui qui l'a, réellement, ou oniriquement,

ou fantasmatiquement, vécue, à la première personne, et « résumée » dans le premier paragraphe : « J'ai embrassé l'aube d'été. » Après quoi, c'est un « retour en arrière » qui déroule le récit jusqu'au moment résumé par la phrase initiale et le poursuit un peu après : la chute du couple « au bas du bois » et le réveil, plus tard ; ces deux derniers « événements » étant séparés par un blanc, typographique et prosodique, qui, diégétiquement, n'a pas la même « valeur » temporelle que les autres frontières de paragraphe puisqu'il suppose une ellipse : un anéantissement, un évanouissement, un sommeil, qui sépare la chute du réveil.

On pourrait dire de cette structure qu'elle est déjà, par elle-même, significative : le poème (la poésie) se présente comme un après-coup de l'expérience, comme séparé d'elle, en tout cas. C'est à ce prix, bien sûr, qu'il devient lui-même une expérience. La phrase initiale suppose un scripteur détaché de ce qu'il a vécu, désembrassé, si l'on veut, le poème tendant ensuite à restituer le mouvement perdu, à le *rendre*, sur le mode du récit. La séance d'écriture et le bras écrivant sont dès lors les bons instruments d'une restitution narrative (« Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements¹ ? »), le passage par la fiction qui récrit, représente, ou re-compose le passé (au passé composé). Ce qui se joue, ici, on le pressent, c'est le paradoxe de la poésie comme mouvement présent, redevenir ou devenir présent d'un avoir été, d'un *été*. La saison, en cette occurrence, tout autant que comme une fiction mythologique, agit comme une fiction grammaticale : le poème participe (du) passé. Il a affaire au temps, et c'est pourquoi, souvent chez Rimbaud, il y a ce travail *avec* ou sur le temps : le « présent » du poème (« belle heure », insituable sur les coordonnées fournies par le texte : l'aube est passée, a été, il n'est plus non plus « midi », temps du réveil, le poème s'écrit à un *autre* moment), la « représentation » du passé dans le présent en marche du poème-récit, conté, raconté, déroulé, la « présentation » enfin de cette représentation dans l'achronie structurelle d'un texte qui

1. « Villes », Rimbaud, *Œuvres*, Garnier, 1970, p. 276.

se dispose, se referme, en boule², se boucle (de cette négation du temps qui fait de l'aube un lieu font preuves immédiatement visibles, par exemple, les deux octosyllabes qui « ouvrent » et « ferment » le poème en un jeu d'apparente symétrie).

Avant de revenir sur le paradoxe de cette entreprise, ou de cette entre prise, brassage ou embrassement, ou embrasement, levée chasse et tombée dans le blanc du temps, passage, ininterrompu, de l'été à l'« était », etc., il faut s'attarder un peu sur la matière de ce conte, et tout d'abord, pour reprendre le mot de « Jeunesse », sur sa « nourriture ». Cette expérience se nourrit en effet d'un matériau autobiographique, mainte fois utilisé par Rimbaud : marche dans la nature³, contact direct, immédiat, physique, euphorique, gratifiant avec elle. S'il ne s'agit pas d'un fait, d'un événement, c'est à coup sûr un point fort dans la sensibilité de Rimbaud, un souvenir-sensation durablement inscrit en son corps, autobiographique comme autobiologique⁴, pourrait-on dire. Et cependant cette expérience est immédiatement, dès que reprise à l'heure d'écriture, déréalisée, déréférentialisée, par sa transcription dans le registre métaphorique, « J'ai embrassé l'aube d'été », qui prend corps à travers une affabulation mythique : « je reconnus la déesse ». C'est, d'une certaine façon, à l'activité d'écri-

2. Boule, boucle, objet tournant ou roulant. Dans d'autres textes des *Illuminations*, ce type de fonctionnement est bien plus net encore. Dans « Aube », il s'agit à vrai dire davantage d'un bouclage que d'un « bouclage » en quoi « Aube » reste un « poème en prose », et n'est que sur le chemin de l'autre prosodie. Il fallait revenir sur cette étape, trop souvent considérée sous l'éclairage d'un aimable impressionnisme. Pour un compte tenu contemporain d'une dynamique « roulante », on se reportera au travail de Jean-Luc Parant.

3. Je renvoie aux chapitres sur Rimbaud du très beau livre de Georges Poulet, *La Poésie éclatée* (PUF, 1980), en particulier aux pages consacrées à la marche et au sentiment de l'espace (p. 151 sq.) ; ainsi qu'au livre de Jacques Plessen, *Promenade et poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud* (La Haye, Mouton, 1967).

4. Comment désigner cette inscription mnésique qui ne serait pas la mémoire psychologique, mais la mémoire du corps ?

ture comme retour du « sang païen⁵ » que nous assistons : une donnée fondamentale de la sensibilité rimbaldienne est, dès que brassée par le mouvement verbal, dès que remontée à la main, vers la page, transcrite en terme de mythologie archaïque : polythéisme ou animisme (l'aube-déesse, les pierreries qui regardent, la fleur qui dit son nom, le wasserfall qui s'échevelle, etc.). Le poème dès lors devient bien ce lieu du retour, retour du corps à la nature, retour à la culture infantile (conte, mythe) qui peut dire ce retour.

C'est à l'avancée du texte comme retour, à cette progression régressive qu'il faut d'abord prêter attention, en remarquant que ce poème se déploie sur le tissu du conte⁶ ancien, enfantin, « merveilleux » : les éléments « féeriques » (pierreries, fleur plante) et mythiques (noces d'un homme et d'une déesse) sont là, et ça n'est pas seulement le matériau thématique, mais la structure narrative elle-même qui récrit le conte, ou le récit initiatique, car cette promenade est aussi un voyage initiatique, une théophanie, avec apparition et révélation d'une divinité.

Selon ce schéma, le récit commence par l'évocation d'une situation initiale rigoureusement négative :

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte.
Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois.

Ces trois phrases, où s'investit triplement la négativité – immobilité, mort et obscurité –, correspondent à la dégradation initiale de la situation dans le conte canonique⁷ elles appellent (comme le souligne l'« encore » du premier segment) l'apparition d'un héros et leur trans-

5. « Mauvais sang », dans la *Saison en Enfer*, Garnier, p. 215.

6. Le conte est un des modèles matrices travaillés par Rimbaud. Voir, en ce sens, l'analyse très pertinente de Barbara Johnson sur le poème intitulé « Conte » précisément, dans les *Illuminations* : « La vérité tue : une lecture de "Conte" », *Littérature*, n° 11, Larousse, octobre 1973.

7. On se réfère ici au modèle de Vladimir Propp, *Morphologie du Conte*.

formation positive... Et c'est tout aussitôt, dans le même paragraphe, que cette opération a lieu :

J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

Par ces mots commence la Quête, avec l'introduction d'un actant sujet « Je » : « J'ai marché » : ce verbe est au centre du paragraphe, il entraîne immédiatement un triple effet positif que qualifie le sujet comme héros :

- réveillant les haleines vives et tièdes
- et les pierreries regardèrent
- et les ailes se levèrent sans bruit.

Nous sommes donc en présence d'une « épreuve qualifiante⁸ », mais on devra remarquer qu'elle ne s'accompagne pas de la réception d'un adjuvant extérieur, d'un objet magique : le héros se qualifie ici tout seul, sur le plan du pouvoir ; par sa seule présence, par sa seule mise en mouvement, en marche, il confère la vie, il transforme le négatif en positif : la vie (« vives et tièdes ») là où il y avait la mort, la lumière (« pierreries », regard) là où il y avait l'ombre, le mouvement (« les ailes se levèrent ») là où il y avait l'immobilité. La liaison textuelle, ou plutôt l'absence de liaison, la simple présence d'une virgule entre « j'ai marché » et ce qui suit, renforce le caractère magique de ce pouvoir : rien n'est expliqué, les trois segments positifs sont simplement issus du verbe, comme par enchantement (ou désenchantement si l'on considère qu'avant l'intervention du héros tout le réel était comme pétrifié, endormi, sous un pouvoir maléfique⁹). La profonde valeur mythique, ou l'efficace affective, comme on voudra,

8. Selon la terminologie de Greimas dans sa lecture de Propp : épreuve qualifiante, épreuve principale, épreuve glorifiante ; voir *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, et *Du Sens*, Seuil, 1970.

9. Je pense à l'« enchantement » tel qu'il se manifeste dans un conte comme *La Belle au bois dormant*, par exemple.

de ce segment, provient sans doute aussi du fait que le geste du sujet, ou son simple ébranlement, peut être compris comme une intervention génésique : c'est toute la réalité, celle des trois « règnes », minéral (pierreries), végétal (haleines), animal (les ailes), qui se trouve ici comme réengendrée¹⁰.

C'est à partir d'ici que peut commencer le récit proprement dit, la quête du héros, avec la « première » entreprise. Première étape aussi d'un triptyque Annonciation (la fleur pré-figure la déesse) – Apparition – Révélation :

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Ce qui s'opère ici, c'est l'entrée dans l'ordre du langage, avec la nomination de la fleur. Le segment précédent s'était accompli dans le silence, « sans bruit », dès lors, la nature, l'ensemble des éléments naturels, devient susceptible de parole, et d'investissement symbolique ; si la fleur dit son nom au sujet de la quête, celui-ci va bientôt pouvoir nommer ce qu'il voit et reconnaître « la déesse » ; on pourrait donc dire aussi que, s'il s'est qualifié, dans la séquence précédente, sur le plan du pouvoir (magique), la première entreprise correspond à une seconde qualification sur le plan du savoir ; la quête se définit désormais, indissolublement, comme recherche d'un objet et poursuite de la connaissance, parcours initiatique.

La séquence suivante accomplit progressivement ce qui vient d'être annoncé en même temps que s'effectue une première métamorphose du sujet qui conquiert, sur le plan du savoir, un statut actif : c'est lui, désormais, qui va dire le nom :

10. Structure génésique, cosmogonique, le modèle biblique est proche, aussi bien stylistiquement (le « et » répété) que « sémantiquement » ; cf. aussi Genèse 1,1, bien proche du segment initial du poème : « La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme » ; plus loin, les choses du monde seront « nommées ».

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

La rencontre-reconnaissance-apparition s'effectue donc au centre du poème, à la « cime » du texte, si l'on compte le nombre de paragraphes ou de versets. Si la fleur, entité féminine certes, gardait cependant son identité de fleur, le wasserfall, lui, « à travers » sa qualification métaphorique (blond, s'échevela), marque un pas de plus dans la transformation symbolique ou transfiguration de la nature, c'est le corps divin, féminin, qui peu à peu s'inscrit jusqu'à l'apparition finale, au bout de la phrase : la déesse est nommée et prend la place de l'aube ; l'apparition dans le texte, et dans le récit, est le résultat d'une radicalisation progressive du processus métaphorique.

Cette apparition n'entraîne cependant pas immédiatement la conjonction ou satisfaction du désir. Dans le paragraphe suivant, qui répond formellement au second (même longueur, même nombre de phrases, la dernière, longue, faisant équilibre aux trois premières, plus courtes), c'est ce désir lui-même qui est thématiqué, par ce déplacement rapide dans l'espace à la poursuite de l'objet :

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

On voit que coïncident ici la levée des voiles et la poussée du désir, la révélation progressive et la chasse, la dénudation et la course : à la *marche* du second paragraphe succède donc ici le fait de *courir* et, si nous parlions tout à l'heure de radicalisation du processus métaphorique, il faudrait parler maintenant de l'*accélération* comme principe dynamique du poème. Et si « je la chassais », comme disent tous les commentateurs, ne peut vouloir dire que « je la pourchassais », « je la poursuivais », c'est bien « chassais » que Rimbaud écrit, pour tout ce que

le verbe retient d'énergie amoureuse, par quoi il inscrit bien son poème dans l'intertexte lyrique et féerique, dans la grande parabole du Désir.

« En haut de la route », au terme du poème, c'est l'instant de la possession, le corps à corps qui précède l'anéantissement :

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Cette conjonction finale s'effectue en deux temps : il y a tout d'abord possession de l'objet par le sujet, mais ceux-ci restent distincts, distants, ce que marque d'ailleurs le « un peu » ; « et j'ai senti un peu son immense corps », possession partielle. En un second temps, c'est la fusion, chute et anéantissement ; la différence entre les deux temps s'indique précisément à la transformation du régime pronominal qui réglait jusque-là le poème : depuis le début du texte, nous écoutons un récit à la première personne, le sujet de la quête, c'est le narrateur héros ; brusquement le texte change de point de vue, et c'est le surgissement d'un double sujet, ou plutôt la production d'un sujet double : « l'aube et l'enfant ». Devant cette transformation du « je » en « l'enfant », on pourrait parler, dans la perspective d'une réappropriation par Rimbaud du schéma du conte, d'une « transfiguration » du héros au terme de son parcours initiatique. Il serait tout à fait inexact de dire : à la fin du texte, « je » est un enfant, en fait il devient ou redevient un enfant, la possession de la déesse équivaut à un retour à l'enfance, à une régression, selon le schéma habituel de l'initiation : l'aboutissement est un commencement, une naissance. Le poème accomplit donc une remontée du temps, un enfoncement vers l'enfance (enfancement). Cette avancée vers le silence, vers l'anéantissement, qui préside au réveil, à la renaissance (dans et par l'écriture), implique le dépouillement, la pauvreté absolue, et c'est en ce sens, nous semble-t-il, qu'il faut interpréter la comparaison avec le « mendiant » qui prélude à la transfiguration finale.

«Aube» refait le conte. «Aube» raconte et fait signe au symbolisme. Mais «Aube» va, comme beaucoup de poèmes des *Illuminations*, vers autre chose, qui est la saisie directe du réel anéantissant la «comédie» (des images et des idées). «Nocturne vulgaire» est un de ces poèmes (comme «Barbare»), où thème et texte, l'un sur l'autre, l'un dans l'autre, tournent, décapant l'œil, vidant la scène. C'est «un souffle» qui «ouvre». Le poème commence par le souffle. Poésie pneumatique. «Aube», de la reconnaissance à l'évanouissement, de la marche à la course, produit la perte du souffle, l'essoufflement. Mais l'aube (mythologique) fait place au nocturne (vulgaire) : tout recommence par un souffle, et la «suffocation» n'est qu'un moment (et un risque) de la nouvelle danse : tout recommence, oui, c'est le souffle qui va tout *donner* en tout dilapidant : ouverture, brouillage, dispersion, éclipse. On pourrait croire que, structurellement, la position est la même qu'au début de l'autre poème : catastrophe initiale, état négatif, que l'intervention du héros (surgissant au second paragraphe, «le long de la vigne») va rétablir en positivité. Il n'en est rien. Si, à l'aube, tout était mort, ce qui commence ici c'est, irrémédiablement cette fois (lancé une fois pour toutes, dans les limites *incessantes* de ce poème, dont la dernière phrase relance la première, *pour un nouveau tour*), c'est le travail du négatif comme positivité : le sujet du poème tend à n'être plus le sujet, mais ce qui, dans le sujet, fait le vide, et le recommencement sans fin, à partir de la dispersion des éléments, de leur volée en éclats. «Nocturne vulgaire» ne décrit rien (pas même, à nos yeux, et contrairement aux commentateurs les mieux informés, un complexe hallucinatoire). Pour utiliser un de ses mots, il «indique», il indique que quelque chose passe dans l'écrire, qui est *de l'ordre* de l'ouverture, de la dissémination, de la défiguration des «figures» (blêmes), par leur passage au miroir («convexe»), de l'intensification («un vert et un bleu très foncés»), de l'autonomisation des formes et des couleurs (qui «envahissent l'image», la rendant dès lors illisible), du franchissement des limites, et surtout (parce que cela fait, concrètement, une nouvelle écriture, non seule-

ment une nouvelle qualité d'images, mais un nouveau déroulement du texte, une nouvelle syntaxe) du « pivotement », du « tournoisement », du « virement », selon ce texte, du « filage circulaire », selon « Marine », du « roulement » (ici, « rouler sur l'aboi des dogues... », ailleurs – « Angoisse » –, « rouler aux blessures, par l'air lassant et la mer »), donc une autre dynamique, qui n'est plus celle ni de la description, bien sûr, même déplacée, métaphorisante, « explosante-fixe », ni la course en ligne droite, continue, d'un point à un autre, du magicien au mendiant, du mendiant à l'enfant par exemple, mais le tournis déplaçant, enfonçant aussi sans doute (dans la source de soi), ininterprétable, sauf à être arrêté¹¹.

11. C'est dans cette stricte perspective de la mise en évidence d'une syntaxe de la giration qu'il faut relire les *Illuminations*. Une telle étude nécessite à la fois la prise en compte minutieuse de l'investissement thématique du sème (tourner) et la description des effets linguistiques de cette stratégie. Travail en cours.

2.

Le lyrisme à la question TRISTAN CORBIÈRE

Le livre de Tristan Corbière commence par un poème (« Ça? ») exemplaire en ce que d'emblée il soumet la poésie à la question. « Ça », qu'est-ce que c'est? qu'est-ce que j'écris? qu'allez-vous lire? La réponse, systématiquement négative, tout au long du poème, déplie en tous les sens le refus de la définition et semble d'avance récuser tout questionnement, scolaire ou scientifique en le dénonçant pour ce qu'il ne sait pas qu'il est : interrogatoire (de police), inquisition. Significativement, aussi, le poème est daté-localisé, en toute fiction poétique : Préfecture de Police, 20 mai 1873¹. Le poète, sommé de dire d'où il tire son inspiration, de baptiser son texte, d'attester son identité, refuse de le faire. Ça n'a pas de nom, et ça joue avec la culture héritée, les genres, les références. « À peine est-ce français », dit-il dans ce poème et, plus loin, dans ses sérénades, c'est en « vache espagnole » qu'il dit s'exprimer. Donc, ça n'a pas de nom et, si ça joue avec la culture, avec les grilles de la culture, ou sur le gril de la culture, ça joue aussi avec la langue, dans la langue française avec ses marges, ses marges internes (l'argot, les

1. C'est aussi dans la marge (de l'institution), au plus bas de l'échelle éditoriale, que paraît le volume : chez Glady, à compte d'auteur, un éditeur spécialisé dans l'érotisme. « On ne sait pourquoi Tristan s'est adressé à cette assez curieuse maison d'édition », disent les commentateurs modernes...

argots, les jargons, les patois²) et ses marges externes (anglais, italien, espagnol, latin), ça joue sur ces frontières, dangereusement, c'est-à-dire, au mieux, au risque d'être pris pour un pitre, au pire, au risque d'être pris pour un fou, un malade. Donc, sur ces frontières, comme Rimbaud, entre le cri³ et le silence, dans la torsion des sons, des mots, de la syntaxe et du vers. Ce que tout cela dit, avec une certaine radicalité, c'est l'arrachement à la norme, à la fois douloureux et volontaire, tragiquement assumé si l'on veut, à travers un rire jaune, déformant et déformé, qui fait avancer la poésie, hors rhétorique. Il introduit l'hétérogène à l'intérieur de la langue, l'altération comme système, l'hérésie comme manière. Pratique ou politique de l'altéré, de l'aliéné. Il a, certainement, la nostalgie de quelque chose (comme Nerval, comme Rimbaud), les rythmes simples, les chansons naïves, les formules anciennes (le rondel par exemple), la langue et le chant du peuple, la respiration collective, il ne croit plus à la belle douleur (Musset, Lamartine), il ne croit pas aux émaux, aux camées, aux trophées, aux statues grecques ou hindoues. Il travaille les origines de la poésie, de sa poésie, les articule et les désarticule, vers une réappropriation individuelle du langage. C'est sa leçon. Vers l'idiolecte. On voudrait ici donner une idée de ce travail en observant tout d'abord une partie du travail formel de Corbière sur le sonnet, qui nous conduira à l'emblème, une des plus pures réussites du recueil, au « Crapaud ». On tentera ensuite de préciser, à partir du chant des chants de Corbière, la troisième section de son livre, ce qui fait de lui un poète athée, ou plus précisément un athée en matière de poésie⁴, le poète d'une poésie qui se retrouve seule, à la rue du réel, tous

2. On trouvera un bon inventaire, sinon une bonne analyse, du lexique spécial des *Amours jaunes* au second chapitre du livre de Christian Angelet, *La Poétique de Tristan Corbière* (Bruxelles, 1961).

3. Cf. Tristan Tzara, « T. Corbière ou les limites du cri », in *Europe*, XXVIII, n° 60, décembre 1950.

4. Le problème n'est pas, bien sûr, ici, de l'adhésion ou non de Tristan Corbière aux croyances de ses ancêtres ; certains voient dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne » une poésie « religieuse », voire « mystique », on ne se situe pas sur ce terrain. La poésie de Corbière est simplement athée en ceci qu'elle

liens coupés avec un Haut, dont elle constate qu'il n'existe même pas. Et qui en tient compte.

L'héritage est miné : un sonnet à l'envers, « Le crapaud »

Quand Corbière écrit : « Châtre l'amour... l'amour – longueur⁵ ! », il n'ironise pas simplement, dans l'amertume, sur son propre sort. Il énonce un principe de sa poétique, de sa gestuelle spécifique. Il s'agit de couper le régime lyrique. De couper le courant. La métaphore est ici la meilleure : l'amour est le thème lyrique par excellence, la poésie lyrique est celle qui répète (par exemple, comme le voit bien Corbière, le mot « amour ») qui se gonfle et qui enfle, dans la langueur et dans la longueur. Ce qu'il faut, c'est donc raccourcir, octosyllaber le flux d'amour. Châtrer l'amour... l'amour – longueur c'est travailler sur le vers par exemple, celui qui, comme la mer de Sorrente, « Scande un flot hexamètre à la fleur d'oranger⁶ », ou défixer la forme fixe, le sonnet, la dégager comme Rimbaud disait.

Le recueil compte trente sonnets, très inégalement répartis. La première section est composée d'une suite de huit sonnets entre deux longs poèmes, puis la seconde, qui porte le titre du livre, onze sonnets, c'est-à-dire près de la moitié du nombre total de poèmes ; *Sérénade des Sérénades* ne comporte plus que cinq sonnets, *Raccrocs* quatre et les deux dernières sections un chacune. Le livre se termine par une suite de « rondels » que préface un sonnet posthume, le tout dernier du recueil. Le sonnet est donc de moins en moins présent dans le livre et, si la forme fixe resurgit *in fine*, c'est une autre, plus ancienne, plus

fait le constat d'une rupture du lien vertical, elle ne peut plus s'écrire qu'en désespoir de transcendance, l'« élévation » n'y a plus aucun sens, Corbière découvre une poésie de la retombée.

5. Vers 6 du huitième et dernier sonnet de la série *Paris* (« Bibliothèque de la Pléiade », p. 709).

6. Second vers du poème « Le fils de Lamartine et de Graziella », dont le titre dit à lui seul les intentions critiques.

ronde, moins aiguë ; aux poèmes du combat succède une manière d'apaisement, et le livre va vers cette réconciliation, vers ce chant délivré, mais c'est dans la mort. *Les Amours jaunes* peuvent être lus à la fois comme un recueil lyrique, peut-être notre dernier recueil romantique, et comme une traversée opérative de la poésie française de Ronsard, comme le titre l'indique, au Parnasse (« ô muse d'Archimède⁷ ! »), en passant par La Fontaine⁸, les chansons populaires⁹, les romantiques, tous les plus grands et spécialement Lamartine ; non seulement cette poésie, cette histoire de la poésie est, explicitement, la matière même du livre de Corbière (c'est ainsi qu'il la met en boîte ou en bière), mais encore il la travaille concrètement : pastiche, parodie et variations à l'infini sur l'instrument, jusqu'aux limites (fausse note). Dans cette perspective, l'intervention sur le sonnet se caractérise par une certaine ambivalence : d'une part le sonnet, en tant qu'il représente pour Corbière la forme achevée de la poésie, la « perfection » formelle, la mécanique poétique fonctionnant à son meilleur régime, est l'objet de la critique. De cette perfection fixée et fixiste, le sonnet parnassien est, bien entendu, le meilleur exemple, et c'est

7. Formule du vers 10 de « Sonnet avec la manière de s'en servir ». Molière est appelé à la rescousse : « (Sonnet - c'est un sonnet -) ô Muse d'Archimède ! »

8. Le livre est encadré par deux dédicaces « À Marcelle », intitulées la première « Le poète et la cigale », et la dernière « La cigale et le poète » ; la fable est retournée sur elle-même, et juge le reste, depuis une prosodie (devenue) scolaire, et donc instrument de dérision. On peut y lire, notamment, la métamorphose du « vers », explicitement, en l'animal du même nom (prologue) et, indirectement la production de la catégorie « déchanton » par l'intermédiaire du participe passé à double sens, « déchanté ».

9. Cf. par exemple « Laisser-Courre, Musique de : Isaac Laquedem », sur le rythme de la Complainte du Juif errant, comme pour Nerval, Germain Nouveau ou Rimbaud même (cf. l'allusion aux « airs populaires » dans « Les ponts »), le rythme du peuple est une alternative à la prosodie et au discours de l'héritage avant ; la « chanson » et la « déchanton » sont deux pôles de résistance pour Corbière. Pour Rimbaud, il y aura aussi quelque chose d'autre, quelque chose comme une surchanson, une autre musique, « savante » en un autre sens, mais elle « manque » encore, elle est une postulation.

lui qui est directement attaqué par Corbière, à la fois comme forme dominante de la poésie « objective » (réduisant la poésie à l'objet, à l'objet d'« art »), et comme forme de la poésie dominante, académique, « française ». Ce sonnet, Corbière va donc le triturer, en faisant de la forme « fixe » une forme plurielle, malléable, en préférant le vers court (pour libérer le sonnet de l'alexandrin), en faisant jouer les structures internes, la syntaxe contre la grille taxique¹⁰, en le coupant, l'inversant, etc. Mais d'autre part aussi cette forme « polie » par excellence (par la tradition, l'héritage) va devenir pour Corbière une arme, l'instrument par excellence du « style » (« lame » de rasoir, « kriss indien¹¹ »), essentiellement antiromantique, contre cette fois la poésie « subjective » dans sa version à respiration longue et coulante, « fluante » selon son mot¹², monologique ; c'est ainsi par exemple que le sonnet, forme en elle-même virtuellement dialogique par l'étagement de ses deux ou quatre plans, va devenir chez Corbière, par accentuation ou hypertrophie de ce trait, le lieu même de la poésie comme dialogue, entre soi et soi, entre soi et l'autre, toujours absent, le lieu d'un bref combat, d'un intense conflit, d'autant plus intense qu'il est resserré dans la forme courte, en un mot, d'un *duel*. Et c'est ici que le sonnet rejoint la mort : le sonnet est surtout pour Corbière une mise à mort, ce qui brille surtout dans cette forme pure, c'est l'éclat de la mort :

... – J'ai vu deux fers soleiller
 Deux fers qui faisaient des parades bouffes ;
 Des merles en noir regardaient briller¹³.

10. Nous empruntons cette expression à Jacques Geninasca, « Découpage conventionnel et signification », in *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1971.

11. Instruments désignant la « guitare » dans « Rescouste » de *Sérénade des Sérénades* (« Bibliothèque de la Pléiade », p. 747).

12. « Fluier » est le verbe qu'utilise Corbière pour désigner le vers « mélodieux » (dans *Ça?* par exemple, v. 13).

13. Sonnet intitulé « Duel aux camélias », dans la section *les Amours jaunes*, (« Bibliothèque de la Pléiade », p. 737).

La première section du recueil, *Ça*, est composée d'une série de huit sonnets sous le titre générique *Paris*. Ces huit sonnets consécutifs sont octosyllabiques, la séquence se présente donc de façon tout à fait compacte : un huitain de sonnets octosyllabiques. Après les déclarations antiformalistes du poème liminaire, la volonté de *travail formel* est affichée. Un poème est écrit, un espace, Paris, désigné, en huit séquences égales, isométriques, affectant, en tous les sens que peut prendre ce mot, la forme prosodique dominante. Si l'on regarde ces poèmes de plus près¹⁴, on s'aperçoit cependant que les huit sonnets sont construits sur six systèmes de rimes différents, I et II, III et VI étant respectivement écrits sur le même modèle. Les deux premiers sonnets sont en effet identiques, quatrains embrassés, distique et quatrain embrassé final. Le troisième modifie la formule du quatrain (quatrain croisé) en conservant le système des tercets. Le quatrième reprend la formule du croisement mais invertit l'ordre des rimes au second quatrain (abab puis baba) et « appauvrit » le système des tercets en ne retenant que deux rimes au lieu de trois (répétant la rime du distique au centre du quatrain). Le cinquième, reprenant le quatrain croisé dans sa formule traditionnelle, est, comme le quatrième, sur quatre rimes, et non sur cinq, mais l'appauvrissement s'effectue d'une autre manière : la rime embrassante du quatrain final est reprise aux quatrains initiaux (ccb ddb). Le sixième sonnet reprend purement et simplement la formule du troisième. Enfin les septième et huitième sont encore plus atypiques que les précédents : le septième croise ses quatrains sur quatre rimes (abab cdcd) et reprend comme on voit,

14. Pour la meilleure compréhension de ce qui suit, voici le schéma des rimes :

1. abba abba ccd eed
2. abba abba ccd eed
3. abab abab ccd eed
4. abab baba ccd ccd
5. abab abab ccb eeb
6. abab abab ccd eed
7. abab cd cd aae fef
8. abab abab ccd dee

le quatrain final est croisé et non plus embrassé comme c'était le cas dans tous les poèmes précédents. Quant au huitième, s'il revient au modèle quatrains croisés sur deux rimes sans perturbation de l'ordre des rimes (même type que VI, V et III), les deux tercets ne s'écrivent plus selon le traditionnel distique + quatrain, mais selon la formule : trois distiques (cc dd ce). Tout se passe comme si, dans cette séquence si courte et d'apparence si homogène, tant sur le plan thématique-narratif que sur le plan prosodique, Corbière entreprenait un travail de variation systématique à partir des composantes principales du sonnet : poème sur quatre, cinq ou six rimes, quatrains embrassés ou croisés, croisés de la même façon ou une fois à l'endroit une fois à l'envers, tercets composés d'un distique plus un quatrain (lui-même croisé ou embrassé) ou de trois distiques, etc. Toutes les possibilités ne sont pas épuisées dans ces huit poèmes, mais, ce qui est montré ou démontré (et démonté), c'est le sonnet comme forme fixe *mobile*, exactement le contraire de ce qui sera dénoncé dans la section suivante au poème « Sonnet avec la manière de s'en servir ». Une telle lecture est aussi importante que la lecture de ce qui se dit dans ces pages. Ce qui se dit c'est, non comme le veulent certains commentateurs la transposition poétique amère-ironique de quelques impressions vécues, mais la mise en place générique de la condition de poète, et de la condition du poète Tristan Corbière. De la pétition de bâtardise, d'être déplacé (« Bâtard de Créole et Breton¹⁵ »), à la prise à partie directe de « la poésie », dans son histoire (Hugo, Lamartine, Musset griffés au passage) et dans son actualité (le Parnasse¹⁶), de la dénonciation du lecteur potentiel comme « perroquet » à l'évo-

15. Premier vers du premier sonnet ; je tiens pour ma part cette formule pour autre chose qu'une fantaisie humoristique. S'affirmant « bâtard de créole et de breton », Corbière s'affirme bâtard de bâtard, il situe le poète hors identité géographique. On comprendra que Corbière est tout sauf un poète « breton ». Faut-il ajouter que, si Germain Nouveau était un poète « provençal », il n'y aurait pas lieu de prononcer son nom ici.

16. Troisième sonnet.

cation de la muse prostituée et, plus largement, d'une société de rapaces, de prostitution généralisée¹⁷, de la nostalgie « populaire » (nostalgie du chant du peuple) à l'annonce d'un chant individuel, d'un chant « écorchant le chant », la note est donnée, d'une poésie consciente de son impossibilité et de sa subversivité *sociales* ; la réalité est nommée, contre la « réalité » dénoncée pour ce qu'elle est : jeu d'illusions, essentiellement théâtre (d'où l'envahissement de ces vers par le motif des « tréteaux » et l'agitation obscène d'un vaudeville, le Hugo montreur (de marionnettes) dans *les Châtiments* n'est pas vraiment loin, et déclaré aussi le péril qui guette le poète, celui de la réduction de l'identité et de la subjectivité à la « pose » dans un décor social de « carton peint ». Que faire ? Mourir, on le sait, mourir à contre-chant (du cygne) et, d'abord, renchérir sur la pose, « faire », et faire en le sachant, « de l'amertume » par exemple, employer les moyens de l'ennemi, dira Ponge, histrionner. On comprend que cette question de la pose, et le négativisme radical qui l'escorte, ne sont pas seulement, pour Corbière, des symptômes personnels, liés à un malaise et à un mal-être. Ils font symptôme, plus généralement, d'une crise de la société, et ils font de la poésie un discours de « lucidité » (le mot est d'Antonin Artaud *en ce sens*, à propos de Van Gogh, par exemple), dénonciateur (de Hugo à Rimbaud, de Ponge à Denis Roche), mais non militant, non « aligné » (comme le « pêcheur » du sonnet VII, ou l'alexandrin du sonnet parnassien), simplement noir, dans le noir, inventant l'autre langue, encore « vive », même si pas pour longtemps, et vive-enterrée, inhumée-posthume. Pour Corbière la poésie ne pouvait être que cela et, signant sa condamnation, en même temps que par tous les bouts il récuse « la » poésie, c'est-à-dire le discours d'école, appris, récité, relié, vendu, codé, propre, etc., et qu'il la déchire consciencieusement (dans ses thèmes – à commencer par l'« amour » –, dans ses noms propres – à commencer par Hugo

17. Allusion explicite à cet aspect des choses dans le septième sonnet où il est question du Vaudeville *Monsieur Vautour*.

– et dans ses techniques – à commencer par l’alexandrin), il la refait être en l’inventant, en l’exploitant de façon « barbare¹⁸ » et savante, en mutilant sa syntaxe, en scandant par hyperponctuation, en faisant, par exemple, tourner le sonnet à grande vitesse (jusqu’à ce qu’il se retrouve la tête en bas, dans « Le crapaud »), en l’arrachant à sa discipline militaire. Et c’est ici, bien sûr, que la lecture du recueil comme *acte de grande rigueur formelle* s’impose. Derrière le laisser-aller ou l’apparent spontanéisme de cette écriture (au sujet desquels certains se sont vivement trompés, comme André Breton qui voyait l’invention de l’automatisme dans les « Litanies du sommeil¹⁹ »), c’est une virtuosité utile qui s’exerce dans *les Amours jaunes*. La même à peu près, ou du même type en tout cas, que celle de Denis Roche dans *Eros énergumène* (dont le titre peut bien apparaître comme une lecture de celui de Corbière). Une pratique qui se donne *tous les moyens* de la critique en acte. Une virtuosité utile doublée d’un maniérisme, au sens où Georges Bataille entendait ce mot : « la violence tendue sans laquelle nous ne pourrions nous libérer de la convention²⁰ ».

La seconde section du recueil, *les Amours jaunes*, comporte onze sonnets sur vingt-quatre poèmes, soit presque la moitié. Et, si l’on partage cette section en deux, c’est-à-dire en deux fois douze poèmes, on constate qu’il y a cinq sonnets dans la première partie et six dans la seconde, soit une sorte d’équilibre. Sur ces onze sonnets, sept, c’est-à-dire la majorité, sont en alexandrins, ils font pendant aux huit sonnets octosyllabiques de la première section, ce sont les pièces 1, 2, 5, 6, 21, 22, 23²¹. Deux sont décasyllabiques (vers qui fait à cette occasion son entrée dans le recueil), il s’agit des sonnets 19 et 20. Un seul (la pièce 17) est octosyllabique, reprenant le système

18. L’adjectif est de Rimbaud et de Corbière. Corbière ajoute la revendication d’une certaine « monstruosité ».

19. André Breton, *Anthologie de l’humour noir*, Paris, 1950.

20. Dans *Les Larmes d’Éros*, Pauvert, 1971.

21. Ces chiffres renvoient à l’ordre des poèmes dans la section.

de la première section, mais c'est un sonnet inversé, et un autre, le sonnet 8, a la particularité d'avoir des quatrains hétérométriques (alternance d'alexandrins et d'octosyllabes) et deux tercets décasyllabiques. Les sonnets 8 et 17 sont donc les plus fortement subversifs par rapport au sonnet canonique, et leur particularité est renforcée par le fait qu'ils sont isolés dans la séquence, alors que tous les autres sont groupés, par couples (1 et 2, 5 et 6) ou par paquets, 19, 20, 21, 23 (à l'intérieur duquel, on vient de le voir, 19 et 20 forment un couple décasyllabique). L'équilibre observé dans la répartition des sonnets à l'intérieur de la section se vérifie à l'intérieur de la série des sonnets elle-même : les quatre premiers sont en alexandrins, ainsi que les trois derniers. Au centre, un sonnet bascule qui contient les trois types de vers, et qui est immédiatement suivi, selon une gradation qu'il faut au moins constater, d'un sonnet octosyllabique, de deux sonnets décasyllabiques et de trois sonnets en alexandrins. Du point de vue de la disposition des rimes, le système se complique mais confirme les observations précédentes : les cinq premiers sonnets sont tous sur le même schéma : deux quatrains croisés sur deux rimes, un distique, et un quatrain embrassé (abab, abab, ccd, eed) ; le sonnet 17, exactement au centre de cette micro-séquence, introduit une perturbation majeure : outre qu'il est le seul sonnet octosyllabique de toute la section, et le seul sonnet inversé de tout le recueil (les tercets étant avant les quatrains), ses deux quatrains sont embrassés et sur quatre rimes (abba, cddc). Quant aux cinq derniers sonnets, ils portent comme en écho s'affaiblissant progressivement la trace de cette perturbation : le numéro 19 revient au système des quatrains croisés, mais sur quatre rimes (comme 17) (abab, cdcd), le numéro 20 sur trois rimes (abab, cbcb), et le numéro 21 sur deux rimes (retrouvant la formule des cinq premiers sonnets, abab, abab). Reste le couple formé par les deux sonnets terminaux (et qui n'avait pas pu être perçu comme tel au regard de la seule identification syllabique) : ils apportent, en fin de séquence, une nouveauté structurelle, exactement comme les deux derniers sonnets de la séquence *Paris*, mais,

au lieu que dans la séquence *Paris* la variation finale concernait le jeu des tercets, ici elle concerne le jeu des quatrains : les numéros 22 et 23 commencent tous les deux par huit vers à rimes plates, ou quatre distiques sur quatre rimes si l'on veut, le quatrain étant dès lors réduit à un artifice de disposition (aabb, ccdd).

Tout se passe comme si « Le crapaud » constituait le centre du dispositif. Ou comme si le dispositif était en quelque sorte réglé pour la mise en évidence du « Crapaud », pour le faire « voir » au lecteur, comme le protagoniste du poème tentera de faire « voir », mais en vain, le crapaud à son interlocuteur. « Crapaud » et crapaud seraient donc, d'une certaine manière, en position homologique, sous le « massif » textuel. On prêterait donc un peu plus d'attention à ce poème de la définition négative, inversée, annulatrice, à cette *signature* sur la pierre.

« Le crapaud » met en scène sous forme courte, sous la diction du souffle court, du souffle coupé, la tragédie du dialogue impossible, de l'essoufflement et de l'étouffement d'une voix qui tente de chanter et qui, de le faire seule, s'épuise et s'asphyxie. Les premières démarches du Locuteur sont d'invitation, d'explication, de séduction tentée, elles se heurtent au mur de la peur. Quant à la dernière question, elle reste sans réponse, l'interlocuteur ou l'interlocutrice (mais peu importe, il s'agit simplement de l'autre, celui qu'on interpelle par le chant pour lui prouver qu'on existe) s'absente et disparaît dans le silence ; dès lors le crapaud « s'en va », le chant s'inhume avec lui, retrouvant son exacte froideur, son lieu tombal, minéral, d'où il a, un instant, tenté de sortir. Ossements définitifs, qui produisent le vers final, l'identification terminale, détachée *sous* une ligne de points, comme une *épitaphe*. L'inaptitude à séduire, c'est-à-dire profondément l'impossibilité absolue de communiquer, de faire exister sa parole, de se faire exister soi, sont l'une des obsessions majeures de tout le recueil, qui font la poésie comme question à l'autre, toujours la même question : « Vois-tu pas ? » ici, et ailleurs, dans *Sérénade*

LE CRAPAUD

Un chant dans une nuit sans air...
La lune plaque en métal clair
Les découpures du vert sombre.

... Un chant ; comme un écho, tout vif
Enterré, là, sous le massif...
– Ça se tait : Viens, c'est là, dans l'ombre...

– Un crapaud! – Pourquoi cette peur,
Près de moi, ton soldat fidèle!
Vois-le, poète tondu, sans aile,
Rossignol de la boue... – Horreur!–

... Il chante. – Horreur!! – Horreur pourquoi?
Vois-tu pas son œil de lumière...
Non : il s'en va, froid, sous sa pierre.

Bonsoir – ce crapaud-là, c'est moi.

(Le soir, 20 juillet.)

des Sérénades, « N’entends-tu pas ? » : le poème ne se continue que sous ce « pas » ou ce « non », ou ce rien qui répond et qui oblige à répéter, à recommencer, jusqu’à épuisement, jusqu’au silence et à la mort, au « paysage mauvais », qui n’est jamais, chez Corbière, qu’un chant tué, « en allé » ; « il s’en va, froid, sous sa pierre » est du reste un autre leit-motiv de cette poésie : « va-t’en ! » crie le poème VIII de la section *Paris*, « vais m’en aller », crie le serineur de *Sérénades* au dernier vers de « Rescousse », et, dans la même section que « Le crapaud », un poème est intitulé : « Un jeune qui s’en va ». Poème donc du sang qui s’en va, du chant qui s’en va sous, poème absolument représentatif de cette poésie négative dans la mesure où c’est le poème du *sans* et du *sous* : les deux mots sont répétés, croisés, dans les quatre strophes : « sans air » (I), « sous le massif » (II), « sans aile » (III), « sous sa pierre » (IV), et ceci toujours à la même place, en fin de vers. La lecture du poème, selon son glissement progressif, va du « un » au « il » en passant par le « ça » : « Un chant » (I), « ... Un chant » (II), « Un crapaud ! » (III), « ... Il chante » (IV), et « ça se tait », « c’est là » (vers 6), un chant donc s’élève, dans l’air raréfié de la phrase nominale qui commence le poème. Dans le premier tercet, le chant est situé, inclus. Et tout vient dans cette inclusion : le nocturne, le chant dans la nuit, dans le noir (qui va se développer en « sérénade » un peu plus loin dans le livre), et le chant comme chant du noir, ou chant noir, excessivement scandé ou « découpé », coupé : « Les découpures du vert sombre » sont aussi celles du vers noir, du vers des amours jaunes ; et ça n’est pas seulement la nuit qui est « sans air », donc asphyxiante, mais c’est aussi, et par voie de conséquence, le chant ; sorte de parole sans romance si l’on veut, sans musique ou tout au moins sans musique « harmonique », puisque la lune, ici même plus « point sur un i », produit une lumière, ou un son, tout à fait « métallique » : la double isotopie, visuelle-auditive, étant systématiquement exploitée, d’ « air » à « vert » en passant par les accords « plaqués » en métal, et soulignés, dans le vers lui-même, par la répétition inversée de la même suite / lak/ vs / alk/ . Et si le second

tercet commence de la même façon que le premier, c'est que le chant piétine, ou qu'on piétine le chant (qui est « là, sous le massif »). Les points de suspension à l'initiale du premier vers de ce second tercet semblent accrocher le chant aux points de suspension terminant le premier vers du poème : le chant « comme un écho » se répète (et il se répète effectivement dans le sonnet de Corbière), mais cette répétition n'est plus la répétition orgastique ou la répétition exorcisme de l'écho lamartinien, c'est la musique de l'à peine audible, du « tout vif / enterré » frappant à l'air, vers une écoute improbable. Le chant de qui n'est pas encore quelqu'un, l'écho indéfini, le « comme » quelque chose, la respiration d'un neutre en absence et en recherche d'identité, d'un « ça », tout juste selon l'interrogative définition liminaire de la poésie de Corbière (cf. *Ça?*). Et c'est seulement à partir du premier quatrain que l'identité noire, à rebours (« rossignol de la boue »), s'effectue, valant pour toute la bestialité assumée du poète, tout au long du recueil, du poète en perte d'humanité, et qui n'est pas non plus l'aigle, le pélican ou l'albatros, selon des allégories connues, et violemment rejetées. Simplement du poète du moins, de l'essentielle castration, comme l'annonçaient déjà les « découpures » du second vers, et comme le confirment on ne peut plus nettement la tonsure du vers 9 et le « sans aile » (comme sans elle) du même vers. Plus bas brillera un « œil de lumière » qui fait écho au « rayon » du « jeune qui s'en va », mais cet œil va crever et restera le « moi » qui signe sur sa pierre. À ce « bonsoir » fera écho (encore) le titre du dernier sonnet de la série dans « Amours Jaunes », sonnet du poète déjà mort : « Ses chants ... – C'était d'un autre ; il ne les a pas lus. » L'inversion donc, comme la formule essentielle et de cette poésie et de cette poétique ; le sonnet inversé n'est pas une formule parmi d'autres, il est la pointe extrême autour de laquelle tourne la toupie des sonnets dans *les Amours jaunes* et, d'un certain point de vue, le recueil tout entier ; l'inversion est la forme-sens qui règle le chant : un chant qui va vers le sans, le sous, le peu, le moins, le rien, de l'intérieur à l'extérieur pour aussitôt revenir à l'intérieur de l'intérieur, comme muré, du haut vers

le bas et même le très bas, etc. Cette poésie n'est pas seulement une poésie ironique, critique de la tradition, c'est, principalement, une poésie de qui meurt, de qui est déjà mort quand il essaie son chant.

Le chant s'évide, *Sérénade des Sérénades*

Sérénade des Sérénades, tel est donc le titre de la troisième section des *Amours jaunes*²². Et, comme ce titre l'indique, la séquence est essentiellement métapoétique. Ce qui est en cause, c'est la poésie comme sérénade, c'est-à-dire à la fois comme chant et comme chant du soir, dans le noir, dans la nuit, vers un destinataire absent, désiré. Poésie de la poésie, poèmes de la possibilité du poème, c'est l'enjeu. Ce qui frappe d'abord, c'est la cohérence de la section, l'unité de séquence qu'elle fait. Les poèmes apparaissent comme liés entre eux, assez visiblement, où se justifie le singulier du titre. On veut d'abord souligner cette liaison, la montrer dynamique. À regarder les choses d'un peu haut, quant au jeu de la situation fictive, on peut avancer qu'il n'y a pas « évolution », le Poème ne progresse vers aucun « dénouement », il commence par une requête à l'inconnue : « ouvre » (« Sonnet de nuit »), et se termine de la même manière (c'est le même impératif dans l'avant-dernière strophe du dernier poème, (« Pièce à carreaux »)). Rien ne s'est « passé », sinon que s'est chantée la chanson, épuisée la sérénade. Il faut cependant revenir sur la façon dont les poèmes s'articulent, se branchent les uns sur les autres, selon une dramatique non linéaire, non anecdotique, qui fait le rythme, autant que la prosodie. Le premier poème, « Sonnet de nuit », pose les éléments de la situation : un je, un tu auquel je s'adresse, la nuit, le dedans inaccessible, et le dehors où je est enfermé ; entre les deux une « croisée », qui sépare. Le chant, la poésie comme

22. Pour faciliter la lecture de ce qui suit, on rappelle les titres et l'ordre de succession des quatorze poèmes composant « la » Sérénade : 1. Sonnet de nuit ; 2. Guitare ; 3. Rescousse ; 4. Toit ; 5. Litanie ; 6. Chapelet ; 7. Elizir d'amor ; 8. Vénerie ; 9. Vendetta ; 10. Heures ; 11. Chanson en si ; 12. Portes et fenêtres ; 13. Grand Opéra ; 14. Pièce à carreaux.

sérénade s'instaure donc comme un chant « atroce », produit par la séparation, comme un chant pour la réunion, la communication. Il n'est peut-être pas sans signification que ce soit par un sonnet que s'inaugure la séquence : celle-ci comporte en effet quatorze poèmes (*Sérénade des Sérénades* est donc d'une certaine manière un Sonnet de poèmes), et le dixième de ces poèmes, « Heures », un sonnet lui aussi, marquera le moment terrible du compte, celui où le sujet, faisant un instant retour sur lui-même avant de chanter à nouveau, entrevoit ou entend ce que signifie cette sérénade impossible, indéfiniment répétée : la proximité de la mort : « J'ai compté plus de quatorze heures... » Le second poème n'est pas explicitement lié au premier, il semble même, en quelque façon, le contredire, dans la mesure où « Sonnet de nuit » définissait la musique de l'amant comme « atroce » : « Guitare » au contraire, poème « roulé » comme une cigarette (rattrapant en effet à la fin son début), paraît marqué d'un sourire ; s'il se dévalorise (« je suis si laid »), l'amoureux se valorise en même temps, ou se fait valoir : c'est le poème du « je sais », et de la promesse plus que de la menace. Si le « Sonnet » met l'accent sur la dureté de la Belle, qualifiée de Bourreau, dans un contexte où les images de supplice sont très insistantes, le poème suivant, tourné vers la victime, semble oublier un instant cet aspect de la Destinatrice, tandis que le sujet-victime se peint en héros du savoir-faire, prêt à la quête et à la conquête, et paraît conserver quelque espoir de convaincre. Celle, d'ailleurs, qui, dans le dernier tercet du poème précédent, était interpellée sous le nom de Judas se voit transformée, dans « Guitare », le temps d'un vers et au conditionnel du fantasme, en un petit Jésus tout à fait inoffensif : « Et je te laisserais bien fraîche / Comme un petit Jésus en crèche / Avant le rayon indiscret. » Sur un dernier point, le diptyque initial balise et rythme l'espace où va se débattre la séquence tout entière : la troisième strophe de « Guitare », avec ses questions et ses réponses, ses questions sans réponses, ou ses réponses effectuées par celui-là même qui pose les questions, souligne la mutité de la Belle, son absence. Ce jeu des questions suspendues, commencé dans « Sonnet de nuit », est donc ainsi continué ; l'absence

de la Destinatrice, même si elle n'est pas *dite*, est obsessionnellement marquée dans le texte ; « Guitare », donc, creuse un peu plus l'écart, la séparation. À partir du mot « guitare », titre du second poème, s'effectue le glissement vers le troisième : c'est en effet l'instrument de la sérénade qui fournit à « Rescousse » son point de départ. Le silence impliqué par les deux poèmes précédents induit un retour du sujet sur lui-même, sur son impuissance, en même temps que se précisent les symétries de la relation sadomasochiste qui sous-tend son « dialogue » avec l'absence : si, en 1 par exemple, c'était une partie du corps supposé de la Destinatrice qui était comparé à un instrument de torture (« Ton col : collier de garotte ? ... »), c'est maintenant la guitare du « je » qui devient « cric de justice ». « Rescousse », enfin, se termine par une décision, si l'on peut dire, la décision de « s'en aller », ou la menace, en un dernier vers suspendu, en surnombre, où vient se résoudre provisoirement la tension accumulée dans les six quatrains précédents. L'articulation de « Toit » avec « Rescousse » est des plus nettes : il s'agit d'un revirement, et le premier vers de « Toit » répond au vers suspendu de « Rescousse » : « Tiens non ! J'attendrai tranquille... » C'est un peu plus marquer encore que le dialogue est un monologue dont le destin est de se retourner contre lui-même, de se consumer en se nourrissant de ses propres braises. C'est bien en se répondant à lui-même que l'amant va pouvoir « chanter encore ». Ce revirement est donc, d'une certaine manière, une première formulation du « Mon cœur !... Chante encore, va... » (dernier vers de « Heures »). « Toit » se termine par une hypothèse, celle de la présence, derrière la fenêtre, d'« un vieux monsieur sourd », autrement dit, pour la première fois explicitement, de l'absence, voire de l'inexistence, de la Destinatrice. C'est exactement le même type de liaison linéaire qui soude « Litanie » à « Toit » : l'hypothèse terminale de « Toit » engendre sa négation au premier vers de « Litanie » : « Non ... Mon cœur te sent là, Petite ». De sorte que « Rescousse », « Toit » et « Litanie » construisent une micro-séquence suivie. Mais on doit revenir un instant sur cette question de l'absence. Le dernier tercet de « Toit » ne produit l'hypothèse qu'en la réalisant d'abord : ça n'est

plus à la Destinatrice que le « je » s'adresse, comme c'était encore le cas dans le tercet précédent (« je crèverai – Dieu me damne! – / Ton tympan... »), mais à la fenêtre elle-même : « Dans ton boîtier, ô Fenêtre! / Calme et pure, gît peut-être... » ; cette figure est celle que nous avons déjà lue au tout début de la séquence : « O croisée ensommeillée / [...] / Vitre en diamant... » C'est donc ici l'absence qui s'écrit encore un peu plus, et qui va désormais s'imposer, jusqu'au quatorzième et dernier poème : le dernier « ouvre » ne s'adressera pas à l'« Ange », mais à la fenêtre (« Pièce à carreaux », v. 29 : « Ouvre! fenêtre à guillotine... »). « Litanie » engendre naturellement « Chapelet », par le glissement continu, depuis le verbe « encenser » du « Sonnet de nuit », vers la métaphore religieuse, accomplissant la superposition (explicite au vers 13 de « Litanie ») de la Sérénade au Cantique. Le lien paraît plus lâche entre « Chapelet » et « Elizir d'amor » ; notons simplement qu'« Elizir » reprend l'invocation du « Sonnet » : « Ouvre » (v. 5), et la promesse de « Guitare » : « Ne crains pas de longueurs fidèles / [...] / M'envole au jour » (« Guitare »), « ... Je passerai vite, / Les nuits sont courtes, l'été » (« Elizir »), et, parmi les « rôles » évoqués, celui du Pèlerin ou Troubadour qui vient « Dire (son) bout de rosaire / Sur la viole d'amour » : le rosaire fait ici écho au chapelet du poème précédent, de la même façon que la viole remplace la mandore. Tandis que l'invisibilité, l'éloignement ou plutôt la proximité inaccessible de la Belle sont autant de qualifications qui la tirent vers le haut, permettant de l'identifier à la divinité, sainte, ange ou vierge, à l'inverse l'amant dehors, en bas, dans la rue, sur le pavé, tend à s'identifier de plus en plus à un animal. À la spiritualisation forcée et torturante de la Destinatrice correspond la bestialisation douloureuse et agressive en même temps de l'amant. Cette identification commence très tôt dans la séquence, peut-être avec le « je mords » du « Sonnet de nuit ». Elle se poursuit dans « Toit » avec un « je lèche » (« J'ai tondu l'herbe, je lèche / La pierre ... »), puis dans « Litanie » par la comparaison avec un « rat mort », mais c'est dans les deux derniers quatrains d'« Elizir d'amor » qu'elle prend le plus d'ampleur, avec la dérive des formules s'engendrant les unes les autres :

« Pas de loup », « loup sur la face », « chien-loup maraudeur », « chien parmi les chiens perdus ». Et c'est à partir de ces métamorphoses de la fin du poème VII que se construit le poème suivant « Vénerie », où le désir trouve à s'exprimer sous la métaphore traditionnelle de la chasse, le chasseur s'identifiant aussi au « limier », tandis que la belle devient à son tour la Bête (« fauve », « sauvage »). Si « Vénerie » et « Elizir d'amor » sont ainsi soudés l'un à l'autre, il ne semble pas en revanche que « Vendetta », sauf la majuscule initiale, doive rien à « Vénerie ». Entre les deux, donc, à nouveau, solution de continuité. Mais « Vendetta », pour la problématique de la vengeance impliquée par le titre, semble retourner contre la Destinatrice une conception de l'amour qui, dans le « Sonnet de nuit », lui était imputée : « pour Toi, Bourreau que j'encense, / L'amour n'est donc que vengeance ? » Comme la victime veut se faire bourreau à son tour, il veut aussi se venger : « Tu me le payeras. » En outre, par-dessus « Vénerie », « Vendetta » retrouve une attaque analogue à celle d'« Elizir d'amor » : « Tu ne me veux pas en rêve / Tu m'auras en cauchemar » (« Elizir »), « Tu ne veux pas de mon âme... » (« Vendetta »). Enfin, dans « Vendetta », la bestialisation de l'amant se poursuit, précisant un certain enfer : crapaud-punaïserpent. La dernière de ces qualifications, faisant explicitement référence à la Bible, accentue le caractère diabolique de l'amant (qui s'est déjà défini comme « maudit » – dans « Elizir » –, et « damné ») et de son entreprise. Le sonnet « Heures » marque un passage dans la séquence. L'amoureux fait retour sur lui-même, pour la première fois depuis le début du texte il cesse de s'adresser à pour pressentir la proximité de sa propre mort. C'est à la fois le poème de l'effroi, de l'horreur, et il se termine en élégie : « Tu pleures, / Mon cœur... » Accents, provisoirement, verlainiens... « Heures » est le premier moment d'une petite suite de trois poèmes : en son dernier vers, l'amoureux demande à son cœur de chanter encore, et c'est la « Chanson en si » qui va suivre. Après la chanson, « Portes et fenêtres » commence par une question : « N'entends-tu pas ? », dont la valeur, bien sûr, est générale, mais qui s'applique aussi, très particulièrement, à la chanson qui précède.

« Grand Opéra », si l'on veut, sur un autre mode, amplifie la « Chanson en si ». À vrai dire, cet opéra n'est « grand » que par antiphrase. Le premier acte accentue la figuration de l'inaccessible : chaste, sainte, close, vierge : la Belle est confondue avec la châsse où elle gît. Le second acte retourne cette qualification : c'est le sujet qui est un ange (mal en point) et qui se transforme en diable ; les vêpres deviennent le sabbat. Le troisième acte, apparemment sans rapport avec les deux précédents, fait brutalement revenir le réel (comme le dernier vers de l'acte 1) : refus de la religion, retour au profane, installation de la poésie dans le profane après la profanation. Le dernier poème, « Pièce à carreaux », enfin, semble revenir à la posture de sérénade, après le dernier acte de l'opéra, malgré lui, reprenant tous les thèmes et tous les termes : mais elle va vers le ZÉRO, dernier mot de la séquence, où s'abîment définitivement et le chant et le chanteur.

Ce qui caractérise la séquence c'est donc, à la fois, son unité thématique, bien sûr, son unité « dramatique », si l'on veut, puisque la succession des poèmes suit en quelque sorte, le temps s'écoulant, les états d'âme du « chanteur », et son caractère répétitif : l'amoureux chante et « serine » ses sérénades, toujours plus seul à mesure qu'il s'évertue, creusant et mesurant cette solitude, vers le *soupir* final par où à la fois s'effectuent l'extinction (de voix) et la disparition (ou la reconnaissance de l'inexistence) de la Destinatrice, et où s'achève le Poème. Ce qu'il importe de ne pas manquer, dans cette admirable suite, c'est le tressage continu de plusieurs fils, qui se commentent les uns les autres : la fiction de la sérénade, pour commencer, avec sa mise en scène spécifique, sa « couleur » locale particulière, l'espagnolisme, et tout ce qu'il appelle de référence à une tradition à la fois populaire et savante (déjà parodique : Musset) ; la sérénade comme cantique d'autre part, selon le jeu du titre, par quoi le désir va se dire en termes religieux, selon une métaphore incessamment reprise et travaillée (torturée) ; mais aussi simplement la sérénade comme un des modes de figuration possible du chant d'amour selon un axe qui est à la fois celui du titre (le Cantique de la Bible, indissolublement érotique-spirituel) et celui du livre tout

entier (*les Amours Jaunes*), où le poète se désigne comme un éternel amoureux, violant symboliquement par son poème, et violent dans cet acte tendu, éternel «souponnant» de l'«Éternel madame», à la fois obsessionnellement présente et violemment absente, induisant une écriture du cri, de l'érailement, de l'épuisement et de la rature, en même temps que du ratage, de l'échec. Et c'est enfin, *Sérénade des Sérénades*, un poème sur la poésie, celle-ci réduite à son essentiel (romantique) : le lyrisme amoureux, lequel, par définition, est identifiable au lyrisme religieux, priant ou imprécant, c'est selon (mais ça revient finalement au même). Une séquence, donc, tout à fait capitale en ce que son sujet est la poésie même, comme effort tendu vers le haut et retombée en bas, tout en bas, le haut étant, finalement, dénoncé pour ce qu'il est, c'est-à-dire en tant qu'il n'est pas, rien, «zéro», dernier mot du texte, en lettres capitales, sorte de titre à la fin, à rebours, où tout se résorbe. *Entre le titre et ce chiffre-là, la poésie aura eu à faire un tour sur elle-même, à se connaître, c'est-à-dire à se dénoncer. À se renoncer. Du cri au soupire, de la plainte à l'opéra, de la prière au blasphème, etc.*

À vrai dire, comme on vient de le voir, ces quatre niveaux sont inextricablement mêlés, et c'est en fait le dernier qui commande, éclaire tous les autres. Il faut donc préciser ; ce que met en scène la séquence, c'est la communication poétique : un sujet parle, s'exprime, chante, pour quelqu'un, pour quelqu'un qu'il fantasme avec lui. Ce quelqu'un, objet de son désir, c'est à la fois la Destinatrice, celle qu'il aime ou dit aimer, celle qui doit le reconnaître, lui attester son existence, attester l'existence de son chant (le faire résonner, lui faire écho), et le lecteur, bien sûr, par-delà cette fiction. Et la découverte fondamentale de Corbière est celle non seulement de l'absence de cette Destinatrice (et du lecteur), et de la Divinité, figure à travers quoi se pense et se dit cette communication verticale, mais de son inexistence (zéro). La poésie a à se connaître sans destinataire. Dès lors, c'est le sujet lui-même qui peut douter de son existence, cette découverte le renvoie, bien évidemment, à sa propre mort. Dans «Heures», on l'a vu, ce qui sonne, c'est le glas, mais le poète ne renonce pas encore ;

à la fin du texte, il s'encourage la poursuivre, à chanter encore ; mais, plus il chante, plus son chant sonne dans le vide. Et finalement sonne sur lui-même, pour lui-même, contre lui-même. Le résultat d'un tel processus, « atroce », certainement, c'est l'autoconsommation ou l'auto-destruction du chant. Un bris de vers (cf. « Chapelet »).

Détail de la Scène : on assiste, tout au long de la séquence, à un double mouvement : d'une part la Destinatrice est spiritualisée, elle est comparée à la vierge, à l'ange, à la sainte, parfaitement inaccessible dans son ciel, ou derrière la vitre de la châsse qui la protège, d'autre part, et parallèlement, le Destinateur est bestialisé. Plus la Destinatrice est mise haut, plus le Destinateur est mis (se met) bas : il lèche le sol, il ne fait qu'un avec lui, rat, chien ou crapaud, il s'identifie avec l'ordure, il est humilié (au sens propre). L'image la plus forte dans ce sens est peut-être celle de l'être « altéré » dans le poème « Toit », la plus forte parce qu'elle combine l'image religieuse du suppliant (« Miserere », selon la formule des Litanies), et l'image du chien ou de l'être en quelque sorte fécalisé. Ces quatre vers sont à la limite du non-sens, et c'est sans doute pourquoi les éditeurs se gardent bien de les commenter :

J'ai tondu l'herbe, je lèche
La pierre, – altéré
Comme la colique sèche
De miserere.

On voit bien ici qu'« altéré » fonctionne deux fois (et peut-être trois si l'on veut bien comprendre qu'à la « soif » de l'homme bestialisé s'ajoute son altération, la déconstruction de son identité) : une fois selon le saut d'un vers : « altéré de miserere », altéré de pitié ou de miséricorde, une fois selon le flux linéaire : « altéré comme la colique sèche de miserere », la « colique de miserere » désignant une colique violente, presque toujours mortelle, dans laquelle, selon les dictionnaires du XIX^e siècle, « on rend les excréments par la bouche ». Dans cette seconde perspective, imposée par le déroulement du texte,

« altéré » n'a plus grand sens, et la comparaison n'est pas « raisonnable » selon la logique ; mais il s'agit ici d'une autre logique, qui invertit le miel de la sérénade ou de la prière en psalmodie excrémentielle. Conversion violente, révolusion, convulsion, qui est tout le rythme profond de ce texte, où le mystique touche le scatologique, vers la dénudation obscène du geste de poésie. À l'inverse, par une sorte de mouvement pendulaire, à son tour l'ange est bestialisé, dans « Vénérie » par exemple, où la « biche » devient « grue » (avec tout ce que ce mot peut avoir de métaphoriquement insultant), et où celui qui s'était dit « laid » dans « Guitare » retourne le compliment à la Belle, qui devient « laie ». Le Destinateur qui se sait et se dit « maudit » va « damner » à son tour. C'est ainsi que le chant peut être à la fois prière, incantation et blasphème, imprécation.

Dans ce schéma, on comprend toute l'importance de la vitre et de l'instrument. L'énoncé poétique comprend, en fin de compte, quatre pôles essentiels : celui du Destinateur et de la Destinatrice d'abord : on vient de voir selon quelle dialectique ils s'opposent, et selon quel battement ou rythme l'absence, la mutité, la clôture de l'un renvoie l'autre au-dehors, au-dessous, à son statut irrémédiable d'être autre, définitivement « altéré », en tous les sens de ce mot. En fin de compte, réduit à rien par le zéro qui définit l'autre, le poète altéré ne peut plus tenir à l'intérieur d'une problématique de l'expression, sa poésie ne peut plus, cri ou plainte, pleur ou aboiement, être *simplement* expressive-communicative ; et c'est alors qu'interviennent les deux autres pôles, thématiquement si obsédants dans la séquence : la vitre d'une part, contre laquelle vient battre le chant, croisée, fenêtre, boîtier, plomb, hymen, tympan, l'instrument d'autre part, peau du tambour, guitare, cri, cric, mandore ou viole, sexe, implicitement. Dans ce schéma, un élément disparaît, c'est le message lui-même, le contenu du message, ou plutôt le contenu du message *n'est plus que* la mise en place de ces pôles, qui se détruisent les uns les autres. Nous sommes bien en face d'une poésie critique, d'une poésie de la crise, de la réduction de la poésie à son « état critique ».

L'acharnement, musique contre musique

Corbière et Rimbaud : une stratégie d'érosion, avec une même ampleur, une même volontaire précision dans le geste d'ébranlement. Corbière n'est pas spontané, il est savant. Il dépoétise en analysant, il cite et refait. C'est le contraire de l'automatisme. Il est romantique parce qu'il continue, en le portant à bout, le geste d'expression, mais il désémantise le « rôle » en le poussant vers le cri, ce qu'a bien vu Tristan Tzara. Antilyrique par ultralyrisme, en somme. Il est comme Musset pour le pastiche, il s'attaque un peu plus encore à la lune, mais il défigure et refigure autrement le dolorisme, il le joue crûment, au-delà du « cœur » (« qui parle et qui soupire²³ »), lui scande par le hoquet, sans chercher refuge dans l'alexandrin. Sa « déchanson » est proche de la « mécriture » rochienne : son travail est principalement critique, négatif, de mise à nu des savoir-faire, de leur exploitation excessive. C'est sur la ligne Lamartine qu'il se tient, celle de la « musique », du chant de la langue et du corps. Tout comme Verlaine (qui l'a compris), mais à l'envers : alors que Verlaine raffine, assouplit encore la mélodie, trouve d'autres rythmes, cherche vers l'impair, la nuance, lui propose une contre-musique et cherche à travers l'inharmonie qu'il travaille, précisément, jusqu'à la cacophonie, avant de retrouver, dans les Rondels, une « bonne chanson », mais dans

23. Musset : « Sachez-le – c'est le cœur qui parle et qui soupire/Lorsque la main écrit – c'est le cœur qui se fond » (*Namouna*).

la mort. Sur tous ces points, il accompagne Rimbaud. Rimbaud effectue rapidement la même traversée critique, mais il va vers autre chose. Il élabore sur les ruines, il écrit les Illuminations. Il invente, au passage, le vers libre²⁴, mais sans s'y attarder, et le poème de la vitesse tournoyante, ni vers ni prose, pour une autre musique. En ce sens, il est beaucoup plus positif que Corbière, et d'une autre façon encore : si Corbière est un athée en matière de poésie (ce que disent les Sérénades, à mon sens), Rimbaud, lui, du moins jusqu'au moment de la décision (au silence), y croit. Il est romantique parce qu'il continue la croyance à la poésie-connaissance, il accélère simplement le procès, faisant sauter quelques verrous, il libère les formes et les couleurs, il s'affranchit du spectacle, il tente de passer d'une saisie par le regard à l'« embrassement » du réel. De la contemplation à l'illumination il y a certes un saut qualitatif, mais c'est la même espérance. Et les symbolistes continueront cela, et Breton, bien sûr. Mais sans mesurer vraiment la portée de son travail formel. C'est pourquoi Francis Ponge, Artaud seront en fait bien plus proches de lui, dans le sens de la justesse radicale de l'expression, de l'évidence conquise (cf. la question que Ponge posera, face au pré : pourquoi l'expression rimbaldienne « le clavecin des prés » est-elle si juste²⁵ ?). Et dans le sens du « virement » répétitif, du réalisme intégral, qui voit et qui fait tourner les choses, « sonner » les « objets de la vie réelle », qui comprend « la levée de leur mascaret²⁶ ». C'est Van Gogh, et Antonin Artaud. Rimbaud, donc, et Corbière épuisent la figuration expressive-représentative, personnelle et objective. Leur travail est une question, qu'on ne peut pas répéter. Ils lancent la poésie au-devant d'eux.

24. Cf. « Marine » et « Mouvement ».

25. Cf. *La Fabrique du pré*, Skira.

26. Cf. un peu plus loin, notre chapitre « La peinture éclate et la couleur vient ».

LIVRE II
L'ÉCLATEMENT DE L'ESPACE ET DU MOI
AU XX^e SIÈCLE

Au XX^e siècle, les miroirs ont volé en éclat.

Francis PONGE.

1.

L'accélération du mouvement

ANTONIN ARTAUD

« Qu'est-ce que dessiner ? Comment y arrive-t-on ? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on *sent* et ce que l'on *peut*. Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert de rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens. » Ainsi s'exprime Van Gogh vers 1882, et c'est Antonin Artaud qui le recopie, l'insère dans son propre texte sur le peintre en 1947. Il ne s'agit pas d'une simple citation, destinée au commentaire, ou qui ferait exemple. On est presque surpris, recopiant à son tour le texte de Van Gogh, de sentir une communauté d'écriture entre le poète et le peintre, un commun mouvement qui souligne les verbes, et les souligne encore de les employer absolument, à pleine puissance, et les souligne aussi par la répétition, l'insistance, tournante ou creusante (« traverser » ici, et « le mur »). Du tableau de Van Gogh, Artaud dit qu'il ne se décrit pas, Van Gogh ne se cite pas non plus, ni ne se commente, « nulle description tentée par un autre ne pourra valoir le simple alignement d'objets naturels et de teintes auquel se livre Van Gogh lui-même ». Entendons « se livrer » : c'est tout entier, pour le corps perdu, et, peut-être, retrouvé, car, comme l'écrit aussi Artaud avant de contresigner le texte de Van Gogh, « nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer ». Rien non plus, donc, ne peut valoir le simple alignement de mots et de sons, de phrases ou

d'unités de souffle auquel se livrent et par lequel se délivrent, en fait, Antonin Artaud, ou Arthur Rimbaud, ou tel, Hugo le rocher, Corbière le crapaud, Jabès le juif. Qui s'efforcent, entre sentir et pouvoir, de limer le mur. Avec une patience d'ouvriers. Au rythme de la main, selon un « scrupule opératoire ». C'est une action.

La peinture éclate et la couleur vient *Van Gogh le suicidé de la société*

C'est à dessein qu'il ne sera pas question de la folie. Non que le texte d'Artaud ne tourne autour de cette notion, ne l'investisse en la mâchant, pour la recracher, la reprendre et la cracher encore, mais de ce mot, comme des mots « génie » ou « maladie », ou « délire », qui s'agrègent et se désagrègent autour de lui, nous ne saurions que faire si d'abord on ne tentait de repérer ce qui tout autour d'eux et de lui tourne encore, et de façon infiniment violente, efficace, pour dire un certain rapport « opératoire » au réel, un certain faire ou frayage entre « sentir » et « pouvoir », patient, limant le mur. C'est de ce travail qu'il faut parler, l'on veut *situer* cette pratique, comme Artaud si bien *situe* Van Gogh, et d'abord se situe devant lui, comme en miroir, avant de le situer, par exemple, « à côté de toutes les autres peintures qui sévissaient à cette époque », mais aussi à côté de Gauguin, ou encore à côté de Brueghel ou de Bosch. Artaud situe pour évaluer. Il situe une parole, une action, dans l'histoire, dans la société, pour évaluer sa capacité relative à bouleverser cette histoire et cette société, à changer ses façons de voir et de sentir, à modifier le monde.

Et ce livre s'impose comme un texte majeur pour une théorie nouvelle de la poésie, livre qui fait, en même temps, ce qu'il dit. C'est un poème, et le poème de cette théorie. De la même façon, en une sorte d'emportement « giratoire » qui le rythme, ce poème de la poésie est un livre sur la peinture, un autoportrait, un portrait de Van Gogh, un pamphlet politique, un discours sur la folie, la maladie, les conditions de sa production sociale, etc. Un livre tout à fait inqualifiable,

parfaitement prosaïque et musicalement scandé, prose en poésie ou poésie en prose, selon la logique soufflante de quelque chose comme un « verset », amétrique, où « sonne » le réel, au plus près de cette réalité comme au plus près de « formidables ébullitions internes ». Inqualifiable donc, comme la pratique de Van Gogh, qui ne se peut décrire, définir, ni reprendre, commenter, mais simplement peut-être accompagner. Artaud accompagne Van Gogh, et c'est encore une fois musicalement qu'il faut entendre ce verbe. Il fait « sonner » Van Gogh comme celui-ci fait « sonner » la nature. Il a « recollecté » le peintre, « approché d'assez près » le « formidable musicien ». Ce qui est gravement touché ici, c'est l'illusion de la distance, le petit mot « sur » (un livre « sur » Van Gogh, un livre « sur » la folie, le suicide, la société...), par quoi s'établit et s'assure tout geste de savoir, toute prétention scientifique. Que signifie dessiner ? écrivait Van Gogh. Que signifie Van Gogh, peindre, écrire, modeler ? demande Artaud. Et ce livre, certainement, est aussi le livre d'un savoir, d'un savoir orageux au sujet de ce que signifie la patience de faire et de limer le mur. Mais ce savoir est un savoir sans distance, sans métalangage, un savoir de l'expérience partagée, un savoir impossible inqualifiable puisque, comme la peinture de Van Gogh, sans « objet », un savoir de la rencontre, du venir vers :

Je vois, à l'heure où j'écris ces lignes, le visage rouge sanglant du peintre venir à moi, dans une muraille de tournesols éventrés, dans un formidable embrasement d'escarbilles d'hyacinthe opaque, et d'herbages de lapis-lazuli.

Un savoir non savant, un savoir « ignorant » de pauvre.

C'est la même chose alors de parler d'Artaud, de la poésie d'Artaud, de ce qu'Artaud fait à la poésie (le situant, par exemple, à côté du surréalisme), et de parler de Van Gogh, de la peinture de Van Gogh, de la venue ou levée de Van Gogh vers Artaud, face à lui. Et pour préciser un peu cette situation, je choisirai de noter ce que l'action Van Gogh n'est pas, ou plutôt, selon le lexique de ce texte, ce

que cette peinture (partant, cette écriture) « attaque ». On situe contre, pour signifier ce qu'on fait - ce qui n'est, nécessairement, définir.

Tout se joue autour d'une prise en compte de la réalité. Une écriture ni à la surface des choses, ni au-delà des choses. Double refus, catégorique, celui des apparences et celui de la métaphysique (même maquillée, par exemple : la sur-réalité).

Refus des apparences : la sensibilité Van Gogh est transgression de l'immédiat vers le plus loin. L'écriture Van Gogh ne restitue pas l'inerte visible, l'inerte image du visible :

une lucidité supérieure qui leur permet, en toutes circonstances, de voir plus loin, infiniment et dangereusement plus loin que le réel immédiat et apparent des faits.

Soit : le réel réduit aux faits, le positivisme. Ce qui destitue d'emblée une première catégorie de faire : le réalisme et, plus généralement, tout ce qui relève de la « représentation » pure et simple : la peinture ou « l'acte inerte de représenter la nature ». Qui rate la nature. Par la représentation même. Figure de la mort, fermeture du commutateur. Bien entendu, ce réalisme, à l'époque de Van Gogh, c'est singulièrement, dans sa forme déchue, l'académisme bourgeois :

Ses peintures étaient des feux grégeois, des bombes atomiques, dont l'angle de vision, à côté de toutes les autres peintures qui sévissaient à cette époque, eût été capable de déranger gravement le conformisme larvaire de la bourgeoisie Second Empire et des sbires de Thiers, de Gambetta, de Félix Faure, comme ceux de Napoléon III.

Mais ce plus loin n'est pas un au-delà : la peinture de Van Gogh ne présume aucun arrière-fond métaphysique :

Il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh, pas de visions, pas d'hallucinations.

C'est de la vérité torride d'un soleil de deux heures de l'après midi.
Un lent cauchemar génésique petit à petit élucidé.

De la même façon :

pas de philosophie, de mystique, de rite, de psychurgie ou de liturgie,
pas d'histoire, de littérature, de poésie.

Il s'agit donc, pour situer le plus, pour atteindre à la vérité de cet effort comme « voir plus loin », opération acharnée, de le nettoyer de ce qu'il n'est pas : de le réduire à son propre, à son spécifique. Et, précisément, c'est un motif obsessionnel de ce texte que la réitération du « rien que peintre, Van Gogh, et pas plus », « le plus peintre de tous les peintres », « le plus vraiment peintre de tous les peintres, le seul qui n'ait pas voulu dépasser la peinture » ; celui qui reste dans le concret de sa pratique, dans le matériel de son réel, et qui franchit le réel vers le réel, sans préoccupations esthétique, morale, métaphysique ou autre :

sans aller plus loin que ce qu'on appelle et qui est la peinture, sans sortir du tube, du pinceau, du cadrage du motif et de la toile pour recourir à l'anecdote, au récit, au drame, à l'action imagée, à la beauté intrinsèque du sujet ou de l'objet.

On voit se spécifier les refus, ou le détour, sans cesse reparcouru, en une sorte de chemin de ronde dont le sol se tasserait à chaque nouveau passage, par les définitions négatives : une pratique qui ne se satisfait pas de l'inerte visible, qui récuse les « images », ou la poésie-la peinture comme répétition du réel réduit à ses faits, refait dans l'opération du reproduire-représenter. Refus aussi bien, mais c'est la même chose, du décrire et du raconter (l'anecdote, le dramatique), refus de situer la compréhension du réel dans l'esthétique, le narratif, le psychologique, et l'envers illusoire du voir et du savoir positifs,

le visionner mystique. On aura compris, par exemple, que, si c'est la lumière qui est en cause, c'est-à-dire la saisie-compréhension du monde, que les sciences échouent à faire paraître, et pour certaines (comme la psychologie, la psychiatrie) contribuent à éteindre (parfois violemment) les notions de « lucidité », voire d'« extralucidité » sont ici essentielles, mais sans aucune ouverture sur quelque transcendance que ce soit. La formule « pas de vision », déjà citée, s'accompagne de la notion d'« élucidation », « un lent cauchemar génésique petit à petit élucidé », c'est-à-dire porté au jour, selon un travail dont la *patience* est une fois de plus soulignée. C'est ainsi qu'il faut comprendre la situation négative du surréalisme, qui nie la réalité, la « dépasse » automatiquement (croit-il), ignore systématiquement le matériau (ses résistances et ses valeurs), confond le travail et l'application d'une rhétorique. C'est ainsi encore qu'est exemplairement choisi le côté Van Gogh contre le côté Brueghel ou Jérôme Bosch, qui restent artistes, et spectacularisent leur savoir : « Et j'aime mieux, pour sortir de l'enfer, les natures de ce convulsionnaire tranquille que les grouillantes compositions de Brueghel le Vieux ou de Jérôme Bosch qui ne sont, en face de lui, que des artistes, là où Van Gogh n'est qu'un pauvre ignare appliqué à ne pas se tromper. » C'est enfin ce qui justifie la situation de Van Gogh par rapport à Gauguin, et le choix sans ambiguïté d'Artaud :

Gauguin pensait que l'artiste doit rechercher le symbole, le mythe, agrandir les choses de la vie jusqu'au mythe, alors que Van Gogh pensait qu'il faut savoir déduire le mythe des choses les plus terre à terre de la vie.

L'opposition est diamétrale, Artaud sait la nommer. De la même façon, par exemple, irrémédiablement se tournent le dos la manipulation surréaliste de l'objet et l'auscultation pongienne des choses. Là où les uns (Gauguin selon Artaud, ou André Breton, ou Dalí) pratiquent le dépaysement métaphorique de l'objet, ou son agrandissement, son

altération mythique, les autres (Van Gogh selon Artaud, ou Ponge) déduisent le mythe du réel sans le quitter, sans lui conférer une autre valeur, un autre pouvoir que les siens propres, lesquels sont, bien sûr, tout à fait fantastiques, dès lors qu'on « sait le voir » et qu'on en tire les conséquences pour son écriture. Puissance « atomique », dit Francis Ponge. Artaud se sert des mêmes mots.

Il faut approcher d'un peu plus près cette « réalité » : on a vu qu'Artaud récusait d'abord le réalisme positif, prisonnier des apparences, acculé à l'idéologie, représentation-reproduction d'images, négateur ou sécateur du réel. Et mettait le pouvoir dans le plus loin que l'apparent, sans pour autant accrédi-ter le pseudo-franchissement vers l'illusion d'un au-delà. Dans le dos à dos Gauguin-Van Gogh, le réel est spécifié comme « les choses les plus terre à terre ». À la limite, certainement, le décisif n'est pas dans le choix du réel, mais dans le geste lui-même, de restitution (« pas de drame, pas de sujet, et je dirai même pas d'objet » ; mais, si objet il y a, sa définition maximale est sa définition minimale, le plus banal et le plus proche :

Un bougeoir sur une chaise, un fauteuil de paille verte tressée,
un livre sur le fauteuil
et voilà le drame éclairé.

Il a fallu vraiment beaucoup de non-lecture, ou d'aveuglement, pour ne pas voir par où communiquait cette poésie avec une autre, celle du parti pris des choses, acharné, rageur et modestement orgueilleux, orgueilleusement « ignare ». Lorsque Artaud magnifie, au sujet de Van Gogh, « la couleur roturière des choses, mais si juste, si amoureux-ment juste qu'il n'y a pas de pierre qui puisse atteindre à sa rareté », il inscrit la plus adéquate épigraphe à l'entreprise de Ponge, pour une écriture qui ne sort pas de l'écriture, dans son concret matériel linguistique et pré-linguistique, vers un accouchement accrochement, « sans illusions » (images, coloriage mythologique), dans la roture du monde, provisoirement muet. Jusqu'à l'évocation d'une pierre plus

précieuse que la pierre précieuse qui surgit de la même façon au fond du plus roturier des « sapates », « La terre ». Ce qui importera donc, c'est moins l'objet que la façon de considérer la réalité, de s'engager envers elle, l'ouverture des oreilles, l'aperture de tout le corps, et la réduction des distances, la vue de près, l'étreinte de la réalité :

car la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité,

et

les objets de la vie réelle sonnent
lorsqu'on a su avoir l'oreille assez ouverte pour
comprendre la levée de leur mascaret,

et même, ce qui situe bien la notion de « révélation » (comme résultat d'une stratégie d'approche, hors voyance, de même qu'on a vu rebranchée la notion de lucidité sur celle d'élucidation) :

c'est de la nature nue et pure vue, telle qu'elle se révèle, quand on sait l'approcher d'assez près.

On le voit bien, c'est le corps qui est appelé à connaître, à travailler, à se frayer un passage à travers le mur. Et ce travail, en retour, appelle une saisie par le corps de ce qui est, comme la peinture de Van Gogh « remise à même la vue / l'ouïe, le tact, / l'arôme », donné à comprendre. Une telle poétique implique une autre lecture. On voit mal en effet comment nos instruments d'arpentage, si perfectionnés qu'ils soient, pourraient nous suffire. C'est ici, peut-être, que le poéticien formaliste n'est pas en meilleure posture que le psychiatre, ou d'une autre façon, pour son savoir *sur* la nature, que le physicien. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que, pour désigner le particulier de leur pratique et de leur lecture, des poètes comme Rimbaud ou Artaud recourent à la métaphore de l'alchimie. Alchimie est ce que fait Van Gogh. Opération alchimique encore l'approche de lecture-

écriture qu'en fait Antonin Artaud. Avec le recours à l'illuminisme, les allusions au creuset, au Grand Œuvre, à la transmutation sont l'occasion de nombreuses ambiguïtés. Il importe donc d'être clair : la métaphore alchimique est un aspect du refus du discours sur. C'est une pratique, engageant l'opérateur. La science en regard implique, de la part de l'observateur ou de l'expérimentateur, une distance ; l'alchimiste artaldien, à la limite, opère sur ou avec son propre corps :

Au fond de ses yeux comme épilés de boucher, Van Gogh se livrait sans désemparer à l'une de ces opérations d'alchimie sombre qui ont pris la nature pour objet et le corps humain pour marmite ou creuset.

Enfin l'alchimie produit quelque chose. À tout le moins travaille en vue d'une transformation ou transmutation, là où la science, la chimie par exemple, s'affaire à une représentation intellectuelle de la matière. Quelle que soit la validité théorique de ces vues, telle est du moins leur fonction dans l'ensemble du dispositif dont nous essayons de rendre compte. Contre un certain rationalisme, la revenue du corps, de la transformation, du dynamisme productif, d'une pensée de l'être total, non scindé. C'est de la même façon, me semble-t-il, que Rimbaud pensait la réfection du langage et la transgression du et des codes sous le thème de l'alchimie du verbe : il s'agissait de chercher – plutôt d'ailleurs que de « trouver » – une langue qui ne soit pas une chimie, c'est-à-dire une notation algébrique, totalement désincarnée, une fiction logique du réel, mais le lieu d'un voyage opération à travers cette réalité. L'énoncé qui la concerne, cette réalité si souvent nommée, évoquée-invoquée, qu'il s'agisse de la nature elle-même ou de la nature peinte par Van Gogh, fait apparaître qu'elle se « compose » de forces en mouvement :

Le coudoisement naturel de forces qui compose la réalité
les courants lumineux des forces qui travaillent la réalité
rien que des éléments premiers tour à tour enchaînés et déchaînés

un monde uniquement fait d'éléments en pleine guerre sitôt détruits que recomposés.

Ce qui rejoint la pratique du peintre et celle du poète, ce sont les « primitives apocalypses », le tohu-bohu initial, toujours actif sous l'inertie apparente. Ou : la création comme « cauchemar génésique » qui restitue la réalité « en puissance ». « Lui chez qui tout vrai paysage est comme en puissance dans le creuset où il va se recommencer. » C'est ainsi dans les *Illuminations*. Tout le furieux lexique du *Van Gogh*, concassement, pression, bombardement, embrasement, éclatement, convulsions, tressaillement, insurrection, ébullitions, désigne le réel comme champ de forces et pourrait signifier au lecteur de Rimbaud qu'il ne peut pas recomposer le paysage du poème, qui n'est que le lieu de formation d'un « vrai » paysage *allant* se « recommencer ». D'où encore la recherche lexicale, pour dire le travail de Van Gogh, le travail créateur, là où cessent d'être pertinents les vieux mots de la figuration : recollecter, retranspirer, rebrasser, frapper, sabrer, labourer, presser, faire jaillir, arracher, transplanter, transborder, hisser, extraire, etc. Le geste n'est pas défini, il reste tout à fait innommable, inénarrable ; ce qui cherche à se marquer à travers cette explosion lexicale, c'est la violence, l'effort, l'action, l'énergie, la manufacture du tableau et du poème. Nulle surprise, donc, à retrouver entre ces mots, insistante, la figure majeure du mouvement, déjà reconnue à l'œuvre chez Rimbaud à côté de celle de l'éclat, celle de la giration par quoi la figure inerte des choses se défigure, vers sa vérité. Les « défilés giratoires », les « soleils violacés tournant », les paysages « tourbillonnants », la « force tournante », le tournoiement des soleils ivres. Et ce n'est pas seulement, bien sûr, les tournesols ou les soleils du peintre, mais aussi, en même temps, le rythme d'une écriture, qui fait tourner les mots et les phrases, sur eux-mêmes, jusqu'à leur faire rendre le sens :

Il a fait, sous la représentation, sourdre un air, et en elle enfermé un nerf, qui ne sont pas dans la nature, qui sont d'une nature et d'un air plus vrais que l'air et le nerf de la nature vrais.

On voit clairement, et les exemples pourraient être multipliés, que sous la « phrase » sourd un « air » (un air de musique, étouffé, qui demande à venir à l'air) qui démultiplie le sens, qui force à surgir ce qui sourd sous, ce qui, profondément, agite, dans la langue, « un nerf », « un air », et la « nature ». Non seulement la répétition est phrase à phrase, ou page à page, selon l'avancée linéaire et circulaire à la fois des masses (mots, syntagmes, phrases, paragraphes), mais elle est dans n'importe quelle unité, qui tourne sur elle-même, et concasse le mot, pour un usage de la couleur qui soit comme indépendant des formes, du dessin, pure énergie-mouvement, pour un usage des sons qui soit comme indépendant des formes linguistiques : les segments de glossolalie. Comme limites ici, déjà en puissance dans le mouvement tournant et souterrain des répétitions paragrammes, et qui, rares dans le texte définitif, n'en ont que plus de force exemplaire : c'est tout le livre qui tend à ces quelques vers « élémentaires », manifestant là la fois l'éclatement des codes et leur condensation brûlante, énigmatique. À la même stratégie appartient le travail paradigmatique, qui écrit tout le paragraphe à partir d'une matrice phonique (ici, par exemple, le son /e/), ou d'un schème morphosyntaxique :

Car ce n'est pas pour ce monde-ci,
ce n'est jamais pour cette terre-ci que nous avons tous toujours
travaillé,
lutté,
bramé d'horreur, de faim, de misère, de haine, de scandale et de
dégout,
que nous fûmes tous empoisonnés,
bien que par elle nous ayons tous été envoûtés,
et que nous nous sommes enfin suicidés,
car ne sommes-nous pas tous, comme le pauvre Van Gogh lui-même,
des suicidés de la société.

Le texte va, par le déploiement du participe passé, vers le titre du livre, comme produit par les déblais successivement arrachés, rejetés sur le côté. Un tel effort systématique, chanté-scandé, fait une poésie frayante, progressive, active : l'analyse ici ne saurait s'en tenir à fixer des structures, elle devrait tenter de suivre un creusement, une scansion à travers. On insistera, pour finir, sur cette scansion. Nous avons, au début de ce chapitre, risqué le mot de « verset ». Il n'est que trop évident que la catégorie formelle du verset, si tant est qu'elle puisse être définie un peu nettement, ne désignait ici que cette ponctuation qui *est* le texte. Ni prose ni vers « libre ». Une respiration en mal de parole. « Van Gogh en porte à faux sur le gouffre du souffle. » Et c'est au reste la scansion qui frappe Artaud dans la peinture de Van Gogh, ou dans la réalité revécue, à chaque fois, par le peintre. Il reconnaît l'écriture :

l'épouvantable pression élémentaire d'apostrophes, de stries, de virgules, de barres, dont on ne peut plus croire après lui que les aspects naturels ne soient faits.

Quelques petites têtes de coquelicots doucement semées, âcrement et nerveusement appliquées là, et clairsemées, sciemment et rageusement ponctuées et déchiquetées.

Avec l'i, la virgule, le point de la pointe du pinceau même vrillée à même la couleur...

Clairement, la ponctuation concerne à la fois la peinture, comme acte et comme objet visible lisible, et la nature. Elle n'est donc pas simplement cet outil minuscule, ancillaire de la syntaxe, artificiel et superficiel instrument de l'ordre du discours. Artaud ne la supprime pas. Je l'ai dit : le texte n'a pas de ponctuation, il est sa ponctuation, rageusement. Pression élémentaire, rythme, qui peint le poème.

On n'a pas expliqué le livre d'Artaud. Il fallait situer cette pratique, comme Artaud situe le peintre, évalue, tient compte, prend place. Ce que désigne Artaud, c'est, hors rhétorique, la réalité d'un autre réalisme. Un réalisme non « linéaire », déjà présent, en acte dans les *Illuminations*. Qui continue de se théoriser par Van Gogh, dans ce texte. Par le refus de l'art (identifié à l'effet esthétique), comme de l'illusion scientifique ou rationnelle, abstraite-terminologique, ou encore de la mystification religieuse. Contre quoi : un élémentarisme énergétique, une écriture combusive, pour la mise à feu et au jour d'« une réalité permanente possible ». Comment nommer cela ? Artaud propose, par exemple : « création directe ». Écriture en acte, ou comme acte. C'est-à-dire : un travail de l'énergie vocale, sans mimétisme, où la matière sonore tient la phrase, l'élance et la porte. L'assonner et l'allitérer comme ponctuation. Et le travail du mot, divisé au dedans de soi-même, multiplié en avant par cette division, sans que jamais se brise complètement le moule de la figure, de la phrase, du sens, produisant comme une représentation sous, ou derrière, vers une déflagration provisoire (glossolalie), avant que ne reprenne la marche plus loin, tournante et tâtonnante, explorant un à un tous les vaisseaux ou ramifications du son, du mot, du groupe (par l'anaphore, l'exténuation du paradigme). Se perd là, certes, une certaine identification de la « poésie ». À suivre. Chez Francis Ponge, ou Denis Roche, où la poésie va continuer de se faire en se refusant. Par réfutation positive, toujours élucidant sa propre mort, ce qui est sa seule condition d'être. L'idée idiote d'« achever la réalité », de « refaire » la vie, d'en « faire une autre, purement et simplement une autre ». Enfin, « D'UN RÉALISME OUTRANCIER ».

I

Avec moi dieu-le-chien, et sa langue
qui comme un trait perce la croûte
de la double calotte en voûte
de la terre qui le démange.

Et voici le triangle d'eau
qui marche d'un pas de punaise,
mais qui sous la punaise en braise
se retourne en coup de couteau.

Sous les seins de la terre hideuse
dieu-la-chienne s'est retirée,
des seins de terre et d'eau gelée
qui pourrissent sa langue creuse.

Et voici la vierge-au-marteau,
pour broyer les caves de terre
dont le crâne du chien stellaire
sent monter l'horrible niveau

II POÈTE NOIR

Poète noir, un sein de pucelle
te hante,
poète aigri, la vie bout
et la ville brûle,
et le ciel se résorbe en pluie,
ta plume gratte au cœur de la vie.

Forêt, forêt des yeux fourmillent
sur les pignons multipliés ;
cheveux d'orage, les poètes
enfourchent des chevaux, des chiens.

Les yeux ragent, les langues tournent
le ciel afflue dans les narines
comme un lait nourricier et bleu ;
je suis suspendu à vos bouches
femmes, cœurs de vinaigre dur.

III

Les poètes lèvent des mains
où tremblent de vivants vitriols,
sur les tables le ciel idole
s'arc-boute, et le sexe fin

trempe une langue de glace
dans chaque trou, dans chaque place
que le ciel laisse en avançant.

Le sol est tout conchié d'âmes
et de femmes au sexe joli
dont les cadavres tout petits
dépapillotent leurs momies.

Hétérogénéité : *L'Ombilic des limbes* est un texte formellement disparate : si l'unité d'intention est clairement affirmée dès la première page (« montrer *mon* esprit ») et correspond à une thématique très vite repérable, cette matière « esprit » (matière-esprit) est « montrée » à partir de ou à travers des schèmes formels très divers : textes « descriptifs » : descriptions d'états physiques ou psychiques, description de tableaux (Masson) ; textes-adresses : lettre privée à un médecin, lettre ouverte au législateur ; poèmes ; pastiche d'une pièce de théâtre (Salacrou). *Tout* se passe comme si Artaud choisissait de varier (de « faire tourner », puisque c'est une catégorie du texte) les situations d'énonciation, les types de discours, en sorte que le livre apparaisse isomorphe à ce qu'il tend à montrer : une « mosaïque *d'éclats* ». Texte fragmentaire (suite de fragments courts), non *linéaire* (non orienté, non narratif : « je ne reconnais pas à l'esprit de plan »), non unifié *formellement* : un pluriel de formes dont une des conséquences est la négation précisément de l'importance de la « forme » ; il s'agit de ne pas fétichiser une modalité d'expression ; de la prosaïcité épistolaire à la « poéticité » de ce qu'Artaud nomme encore « poèmes », en passant par l'objectivité de descriptions quasi médicales (« dénombrement de toutes *les* rages du mal-être »), le livre « avance » et laisse, en avançant, des « trous » (poème III).

Poèmes : Pourquoi avoir choisi les poèmes ? En tant que poèmes, ils ne bénéficient d'aucune place particulière dans le livre ; ils sont trois et dispersés dans le texte, ne forment pas une série compacte ou privilégiée d'aucune façon ; d'autre part ils représentent une effraction modeste au code : reprise et continuation d'une pratique qu'on peut juger déjà dépassée par le texte d'Artaud, et bientôt par Artaud lui-même. Cette dernière remarque pourrait servir de prétexte à ne pas lire ces poèmes, ou au contraire fournir la raison de commencer par eux : Artaud a un pied dans la vieillerie poétique, un autre ailleurs,

commençons par ce qui nous est le plus familier. En réalité, ce qui nous requiert ici, c'est que, dans les lettres à Jacques Rivière, Artaud pose le problème de l'expression à partir de l'expérience poétique : c'est dans la pratique du poème que s'expose et se vit avec le plus d'acuité la difficulté ou l'impossibilité de penser-parler ; c'est dans la pratique de l'écriture poétique que s'effectue l'expérience la plus intense et la plus décisive d'un certain rapport au langage. Lire les poèmes d'Artaud permet d'observer ce bref moment où il tente de concentrer et de cristalliser une matière informe, en mouvement, en fusion, dans une forme qui la régule, la réduit, la stratifie.

Expérience : « Cri » se termine par ces mots : « Expérience à recommencer. » Où se disent plusieurs choses : d'abord le refus de l'échec, et le maintien d'une tension. Et l'ouverture, la relance : d'avoir à se construire, incessamment ; le texte n'est pas clos, figé, il appelle un mouvement perpétuel, la parole n'est jamais définitivement donnée, elle est toujours à reconquérir. Mais aussi : l'« expérience » : celle bien sûr, que le texte a mise en scène ou en mots ; et, tout aussi sûrement, le poème lui-même, l'acte qu'il est, l'expérience qu'il est. Par quoi est définie une autre conception de la poésie (ou sa négation comme telle, comme littérature), sa redéfinition comme activité expérimentale, ou son branchement sur l'expérience vécue : pas de séparation : vie comme expérience et expérience textuelle.

Jeu : Il s'agit d'un débordement. À regarder rapidement ces poèmes, ils frappent par leur apparente régularité : strophes, rimes, octosyllabes... Lorsqu'on regarde de plus près on s'aperçoit que cette régularité est jouée (désjouée), le cadre formel est tremblant. Quelques exemples : le poème I (outre le système insistant de symétries qu'il développe) semble s'asseoir sur une structure très stable : quatre quatrains d'octosyllabes à rimes embrassées ; mais le *premier* vers comporte *neuf* syllabes, et le premier mot à la rime ne trouve au dernier vers du quatrain qu'un écho : langue/démange : le système

se dérègle avant de s'imposer. Les poèmes II et III présentent une analogie : ils sont tous les deux composés de trois strophes, les deux extrêmes encadrant une strophe centrale plus courte. Cet équilibre est parfaitement réalisé dans le poème III, mais dans le poème II il n'en reste plus que la trace, Artaud ayant scindé un vers en deux (les vers 1 et 2, qui ne faisaient qu'un dans un premier état du texte) en sorte que l'équilibre cinq vers/quatre vers/cinq vers se trouve rompu : l'équilibre est là, un peu effacé. Par ailleurs le poème semble refuser l'isométrie : la première strophe paraît très anarchique à cet égard, mais il n'en est rien : le premier vers et le dernier vers de la première strophe comportent le même nombre de syllabes : neuf, si l'on compte, comme il est d'usage, les *e* muets devant consonne (poète/plume), huit si on ne les compte pas (rabattant ainsi le poème sur le langage « parlé »), comme l'avant-dernier vers (« et le ciel se résorbe en pluie ») qui est un octosyllabe. La première strophe semble donc *tourner autour* de l'octosyllabe. Et, si l'on regarde les deux autres strophes, on s'aperçoit qu'elles sont intégralement et régulièrement octosyllabiques. Le même processus de dérèglement préalable, déjà observé dans le poème I, est à l'œuvre ici qui déjoue d'abord les règles que le poème va ensuite s'imposer. Le poème III, nous venons de le dire, impose (s'impose) cette symétrie des strophes que II efface, mais, là encore, il y a du « jeu » : deux quatrains encadrant un tercet : de même que nous disions tout à l'heure que la première strophe de II « tournait autour » de l'octosyllabe, de même de ces trois strophes nous pourrions dire qu'elles font « allusion » à la forme fixe par excellence : le sonnet ; nous sommes en présence d'un sonnet anormal, monstrueux, atrophié, avorté : le tercet est coincé entre les deux quatrains et la rime finale du tercet reste en suspens, sans réponse, sans écho. De surcroît, alors même que le système des rimes fonctionne tout à fait normalement (normativement) dans la première strophe, il n'en va pas de même dans la dernière puisque « âmes » et « momies » sont dans un rapport d'écho phonique qui n'est pas l'homophonie partielle mais parfaite réclamée par la règle : il se produit donc à la fin du texte le même petit

manquement qui se produisait au tout début de I. Enfin, si prosodiquement le poème est symétrique (4 + 3 + 4), cette structure est contredite par la syntaxe, puisque la première et la seconde strophe sont une seule phrase d'autant plus fortement liées que le groupe disjoint par le saut d'une strophe à l'autre est le groupe sujet-verbe, le sujet (« le sexe fin ») restant en suspens d'un verbe qui est le premier mot de la strophe suivante : « trempe », si bien que le poème a deux structures simultanées (d'où le « jeu », le tremblé) : une structure impaire (1 + 1 + 1) et une structure paire 1 (= strophes I et II) + 1 (= strophe III). Nous pourrions parler, à propos de l'ensemble de ces faits, d'une dominance de la régularité, d'une poésie tendanciellement réglée, régulière, mais en même temps constamment excédée, débordée, franchie, et ceci, semble-t-il, de façon calculée.

Poètes : Dans deux des trois poèmes interviennent les « poètes » (c'est également le cas dans « Cri » qui met en scène « le petit poète céleste »). Les trois textes semblent construits d'une même préoccupation suiréférentielle si l'on veut : de même que les lettres à Jacques Rivière disent la difficulté à dire, écrivent la difficulté à écrire, de même les poèmes de *l'Ombilic* réinscrivent la question de la « position » du poète (« Cri » : « le petit poète perdu : quitte sa position céleste ») et la nature de son « expérience » : « Ta plume gratte au cœur de la vie » (II), « et le sexe fin / trempe une langue de glace ... » tremper sa plume, son sexe, sa langue, les trois poèmes mettent différemment en scène un même geste d'effraction (d'écriture).

Je : Cette position est instable, et loin d'être centrale. On a remarqué que dans les trois poèmes le « je » n'apparaît qu'une seule fois. Dans le premier, le texte commence sur un « moi » : « Avec moi dieu-le-chien... », mais ce moi disparaît, il est tout aussitôt recouvert par un autre sujet : ce dieu dont « la langue... comme un trait perce... » ; le sujet apparaît donc d'emblée comme dépossédé. Dans le troisième il n'est même pas présent et ce sont « les poètes », qui,

levant les mains, lancent le texte. C'est dans « Poète noir » que le « je » advient, mais il ne le fait qu'au terme d'un parcours : dans la première strophe quelqu'un s'adresse au poète (noir/ aigri) – TU ; dans la seconde, ce poète n'est plus destinataire du discours, il devient sujet de l'énoncé ; mais, en même temps qu'il y a passage à la troisième personne, il y a pluralisation : « les poètes » – IL + s ; enfin, dans la dernière strophe, pris dans le tourbillon des pluriels (les yeux, les langues, les narines), surgit ce JE qui ne s'est constitué qu'à se mettre à distance (TU, / IL /), à se multiplier (ILS). D'une certaine façon, « Poète noir » et l'ensemble des trois poèmes racontent la naissance (ou plutôt tentent d'effectuer le difficile accouchement) d'un sujet qui pourrait dire « je ».

Signature : Il n'est peut-être pas indifférent que ce soit précisément dans ce texte (« Poète noir ») que se trouve anagrammatisé avec insistance le nom-prénom d'Artaud. Et dans ce vers (le dernier de la première strophe, donc en position remarquable) où s'affiche le plus clairement l'activité d'écriture :

Ta plume gratte au cœur de la vie

A

R T A U D

On ne sera pas surpris de lire l'inversion d'ART en RAT : outre qu'il s'agit bien, tout au long, d'une subversion (d'un refus) de l'ART (« pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie » – 25-5-1924 à Jacques Rivière), le poète « noir » se totémise ici assez bien sous la peau du rat ; « poète noir », c'est *aussi* le poète « rat¹ ».

1. C'est tout un champ de recherche que cette figuration du poète en animal : du lion hugolien à l'albatros baudelairien, du crapaud de Corbière (rossignol de la boue) au singe grammairien, etc.

C'est enfin dans la strophe finale (celle du « je ») qu'apparaît, dans la seconde moitié des deux premiers vers, le prénom :

....., les langues tournent
AN TO N
....., dans les narines
AN N IN

Un nom qui se débat dans les caves.

Langues : L'activité (et le geste) d'écriture sont thématiques (et contresignés, nous venons de le voir) dans le vers : « ta plume gratte au cœur de la vie ». Ce schème du grattage, avec ce qu'il implique d'effort (douleur/agressivité), nous le retrouvons à travers un certain nombre de formulations qui le répètent à l'envi : ainsi dans le premier poème de la « langue qui comme un trait perce la croûte... » et du triangle d'eau qui « se retourne en coup de couteau ». Quels que soient par ailleurs l'entour textuel et la façon dont, dans le système du poème, se déterminent les rôles ou valeurs respectifs de « dieu-le-chien » et du « triangle d'eau », le lecteur est contraint de reconnaître le retour d'un même geste qui est celui du grattage, de la percée, de la trouée, et l'inscription d'une équivalence, celle de la plume, de la langue, du trait, du couteau. Il semble même que les textes s'éclairent les uns les autres : lorsqu'on lit, dans « Poète noir » : « les langues tournent », le sens du verbe « tourner », l'image qu'il implique ne sont pas évidents ; si l'on met en revanche ces trois mots en face de « sa langue qui... perce », « se retourne en coup de couteau », ce tour de langue vient s'inscrire dans le système que nous venons d'indiquer. Cet ensemble trouve son expression la plus efficace dans le troisième poème, où nous voyons au début « les poètes » dans une relation gestuelle avec « le ciel » : ils lèvent les mains ; le ciel est dit « ciel idole » ; s'agit-il d'un geste de vénération ? La suite ne semble pas aller dans ce sens. Les mains des poètes sont porteuses de « vitriols » ; plutôt que de vénération, le geste semble

d'imprécation, de provocation ; il s'agit de faire violence au ciel, de le vitrioler : l'ensemble des deux premières strophes (dont nous avons dit plus haut l'unité) implique un mouvement d'érection qui prend le ciel pour cible. L'idole est violée par les poètes. Le second vers, par la répétition de la même syllabe (*vivants vitriols*) écrit dans un même mouvement (dans un même « trait » de « plume ») : *vie, vit, viol, vitriol*. Une équivalence, absolument explicite celle-là, s'écrit ensuite entre :

les mains – vitriols – qui tremblent

et :

le sexe – langue – qui trempe

« trembler » conduit à « tremper », comme « la main » est prolongée par « le sexe » (sur le même plan, syntaxiquement), bientôt pourvu lui-même d'une « langue ». TRembler, TRemper, tout cela s'achève dans les « TROUS » du ciel qui « s'arc-boute » et « avance ». On voit la cohérence : le *tour* de langue s'achève bien dans les *trous* du ciel, la *main* retrouve la *plume*, et le sexe a trouvé sa langue.

Titre : Un seul des trois poèmes est titré (« Poète noir »). Dès l'abord, tout un code culturel fait appel de sens, tout un réseau d'associations s'impose et la lecture du texte, sans répondre à la question du sens de « noir », nous permet au moins d'entrevoir comment ce noir peut fonctionner ou fictionner ici. Le « sens » de noir, c'est peut-être avant tout le noir du sens : si « noir » fait énigme au titre, c'est peut-être que, ce qui est en question ici, c'est la possibilité même du sens : le poète noir serait le poète qui produit un texte obscur. Les « poètes » de la seconde strophe sont dits « cheveux d'orage » ; dans la première strophe, le ciel s'est « résorbé en pluie » ; d'une certaine manière, il y a quelque part, dans le début du poème, un ciel noir (qui s'oppose au ciel « bleu » comme au « lait » de la troisième strophe) ; du côté

donc du « sens » : une lutte dans le noir (le rat est dans la cave), une difficulté ou une impossibilité du sens (stable, fixe, car toujours on sent « monter l'horrible niveau » – poème I, et le rat se noie) ; du côté du « poète » : « rage » et « orage » d'un poète qui « broie du noir » (les deux termes, disjoints, sont employés dans nos poèmes, nous restituons le syntagme figé qui fonctionne ici comme un paragramme sémantique), qui se débat dans le noir. Le noir est aussi celui de la cendre, de ce qui a brûlé (la ville). Peut-être aussi, puisque « poète noir » il y a, y a-t-il une « poésie noire », comme il y a une « magie noire » et qui serait l'envers satanique de l'autre, la poésie blanche (ou poésie tout court, sur quoi l'on retourne le couteau), une poésie qui viendrait de l'enfer ; en ce sens Rimbaud, est un « poète noir », sa poésie, sa vie brûlantes et brûlées. Écrivant *Fragments d'un journal d'enfer*, Artaud rebroie quelque chose comme une « saison en enfer », ou des moments d'enfer, Antonin Artaud, A. A. dont on sait (sonnet des « Voyelles ») la couleur : « A noir... » Au reste, et c'est une autre référence clef pour Artaud, le poète se situe du côté du noir : « Je suis le ténébreux... » (Nerval). Peut-être aussi y a-t-il une « poésie noire » comme il y a un « roman noir » (dont Artaud est un lecteur, et dont il sera traducteur – *le Moine* de Lewis), comme il y aura aussi (voir Breton) un « humour noir ». Poésie noire, magie noire, roman noir, humour noir : c'est le côté de l'envers, ce qui subvertit, retourne, gratte. Enfin, dans la première strophe du texte, le « poète » est qualifié deux fois : « noir », « aigri », où se produit des deux premiers un troisième : le poète noir-aigri, c'est aussi le poète « nègre » ; voir encore ici Rimbaud : « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. » (« Mauvais sang », *Saison en enfer*) : refus des valeurs « blanches », d'une culture, etc. À la fin du poème, nous retrouvons cette aigreur qui qualifie au début le poète : les femmes ont un « cœur de vinaigre » ; notons simplement pour finir la circulation : poète noir ou gris (noir aigri), ivre de lait, de vinaigre, aigri, de vinaigre, de vie aigre ; de vie nègre.

Violence : On aura compris qu'elle n'est pas seulement représentée, thématifiée, sémantisée (grattage, démanchement, brûlure, percement, trouure, vitriolage, etc.) mais textuellement mise en œuvre dans une écriture pulsionnelle dont je ne rappelle ici que deux caractéristiques : l'allitération (voyez I : trait/triangle, croûte/crâne/creuse, braise/broyer, perce/vierge, marche/marteau, retournement/pourrissent) et la préférence marquée pour le monosyllabe (proche du « cri » – mot qui en est un –, de l'onomatopée ; voyez II, particulièrement net à cet égard, puisque les monosyllabes y sont majoritaires : sein, ciel, vie, bout, cœur, durs, noir, lait, chiens, yeux, gratte, etc.).

Symbolisme : On est tenté, face à la fuite du sens dans les trous du texte, de chercher quelque branche où reprendre appui ; le dictionnaire n'y suffisant pas, on ouvre le dictionnaire des symboles ; si les mots ne veulent plus rien dire en tant que mots, peut-être cachent-ils quelque chose ; et en effet, devant des entités comme « dieu-le-chien », « la vierge au marteau », le « chien stellaire », le « triangle d'eau », le « vitriol », on a l'impression de voir surgir tout un matériau symbolique, redistribué là sans doute à dessein : les Mexicains ont un dieu-chien (Xolotl), ce dieu-chien a accompagné le soleil pendant son voyage sous la terre, il a volé aux enfers les ossements dont les dieux doivent tirer une nouvelle race humaine ; pour sortir de ce monde et permettre au soleil (*i.e.* à l'Esprit) de s'affranchir des conditions terrestres, un « trait » (c'est-à-dire une flèche) devra percer la « double calotte en voûte » de la terre (qui est l'image de la poitrine maternelle). Si, du symbolisme exotique et mexicain, on passe au symbolisme viennois, on avancera que toute renaissance nécessite le retour dans le sein maternel, mais celle-ci, seul espoir de résurrection, est aussi la mère qui le dém?ange et empêche l'homme de se dépasser, de se libérer. On voit comment dès lors tout, d'une certaine façon, devient clair. Il ne m'est pas possible de faire état ici de l'ensemble des « interprétations » de ce type qui ont été abondamment fournies (tarots, constellations astrales, etc.). Je ne voudrais faire état que de

ce qui, là, me gêne : on suppose à ces symboles une stabilité qu'ils n'ont pas ; Artaud certes utilise un matériau symbolique, mais il le redistribue, le remanie, le réévalue (comme il fait la langue), hors de toute ortho-doxie, hors de toutes ortho-lexies, en sorte que le choix d'une grille devient aléatoire ; là où, chez Artaud, il y a mise en mouvement, mise en branle et ébranlement, on arrête, on fige, on *traduit* (et, trop souvent, terme à terme), comme si le texte d'Artaud disait obscurément, symboliquement, ce qu'il aurait pu dire directement ; Artaud sur une lecture « alchimique » des *Chimères* : « Je n'ai jamais pu supporter qu'on tripote les vers d'un grand poète du point de vue de la sémantique, de l'histoire, de l'archéologie ou de la mythologie – les vers ne s'expliquent pas. » Où il ne faut pas lire une profession de foi obscurantiste, mais le refus d'un certain type de pratique qui évite le signifiant, qui évite le fonctionnement et la matérialité textuelle pour faire entrer le poème entre les barreaux de la grille. Que du « tripotage » sémantique, les lignes qui précèdent et qui suivent en contiennent, on ne saurait se le cacher mais on aura au moins essayé d'une part d'éviter la traduction (ceci, c'est cela, etc.), d'autre part, loin d'infliger le sens, on aura essayé de le faire surgir à travers l'écoute, autant que possible attentive (ce qui ne saurait l'empêcher d'être *aussi* « flottante »), du signifiant et de (ce que nous avons appelé) ses « jeux » (cf. plus haut). Les vers, il faut peut-être les voir, les écouter, les mâcher, les faire tourner, les retourner, les « dépapilloter » (cf. III : « dépapillotent leurs momies » qui peut être lu : dépapillotent leurs mots mis – et très physiquement, du point de vue de leur corps et du corps du mot, et non du tout du point de vue de la science sémantique ; cf. « papilles » dans le verbe).

Forêt : En II, les deux strophes extrêmes se font écho ; la strophe centrale, lieu de passage de l'une à l'autre, est essentiellement un lieu de transformation ; comme dans la précédente et comme dans la suivante, elle comporte un vocatif : « Forêt, forêt... », mais c'est un faux vocatif, personne ici ne s'adresse à la forêt, la répétition du

mot reste en l'air et ne trouve aucun prolongement syntaxique dans la phrase ; en réalité, ce qui importe, c'est la répétition elle-même : la « forêt » (mot et chose) se répète, la forêt est une chambre d'écho, le lieu des multiplications et des métamorphoses. On a déjà dit la proximité du poète « noir » au roman « noir » : la forêt est ce lieu mythique (voir contes, mythes, mythologies) des métamorphoses, lieu dans le texte où « le » poète se multiplie en « les » poètes, où les « cheveux » se répètent et se changent en « chevaux », lieu de tous les dédoublements : forêt/forêt, pignons/poètes, cheveux/chevaux, CHIens/CHeveux, FOURmillent/enFOURchent, fORêt/Orage ; le signifiant s'engendre lui-même : répétitions, assonances, allitérations, paronomase ; et cette multiplication panique (la strophe est tout entière au singulier) est thématifiée par le texte : « des yeux fourmillent / sur les pignons multipliés », où fonctionne encore la loi du double : « multipliés » redit « fourmillent » autrement. Lieu donc où les poètes montent sur des animaux fabuleux (d'être mis sur le même plan, chiens et chevaux accouchent d'un monstre chien-cheval si l'on veut, ou, dans tous les cas, se démesurent l'un l'autre : chiens grands comme des chevaux, chevaux petits comme des chiens) et, tels les héros des contes merveilleux, s'élancent pour leur Quête. Ou encore (mais nous restons dans l'intertexte médiéval et dans la problématique de la quête) : ce lieu de transformation s'inscrit comme lieu de transmutation ; la métaphore alchimique surgit ici de sous le texte dans la répétition des syllabes /or/ et /four/ : fORêt, FORÊT, FOURmillent, enFOURchent, ORage. Aussi bien le four alchimique est-il proche de l'enfer : « enfourchent » combine le « four » et la « fourche », la forêt est aussi le lieu du sabbat où les « poètes » sont en contact étroit avec la *nature* (« cheveux d'orage, les poètes ») : l'apposition est une métaphore, de sorte que les poètes sont eux-mêmes une fraction du feu du ciel), et avec *l'animalité*, la bestialité (« enfourchent des chevaux, des chiens ») : la relation métonymique entre les poètes et ces animaux se renforce d'une quasi-fusion dans la mesure où les « chevaux » ne sont eux-mêmes que le produit d'une infime mutation

phonique des « cheveux » à quoi se réduisent ici les poètes. Cheveux-orage-poètes-chevaux-chiens : tous ces termes s'interpénètrent dans l'espace d'échange (dédoublement, transformation, répétition, multiplication, transmutation) de ces quatre vers.

Éléments : Une poésie élémentaire, on dirait presque : *élémentale*. L'eau, le ciel, la terre, le feu, le corps et les grands partages : le solide et le liquide, l'animal et l'humain, la forme et l'informe (en ne pensant pas seulement, quant à ces deux contraires, à leur résolution métaphorique dans une expression – qui par ailleurs continue de résister à l'« interprétation » – comme le « triangle d'eau », mais aussi à la sourde lutte dont le poème est le lieu et l'enjeu entre le « quatrain », ou l'« octosyllabe » – des formes – et tout ce qui les déborde ou les déforme). Tel est l'alphabet très restreint et très répétitif, « élémentaire » (à la fois simple et premier) avec quoi *tout* ici se fait. Les frontières entre ces éléments sont mouvantes, tout ici est mouvement, en mouvement : le ciel « avance » (III), il se résorbe en « pluie » (II), puis en « lait », puis, sans doute, en « vinaigre » (*ibid.*), la terre et l'eau se mélangent sous le signe du gel (I), l'eau et le feu vont ensemble puisque c'est d'un pas de punaise « en braise » que « marche » le « triangle d'eau » (I), lequel, s'il marche, est au delà (ou en deçà) de la distinction (rassurante) humain/nonhumain, animé/inanimé, laquelle (eau), si elle se compose en triangle, contredit, nous venons de le dire, sa naturelle ou son essentielle amorphie. On a déjà relevé (paragraphe précédent) qu'entre l'humanité et l'animalité le texte (dans son fonctionnement même, par glissements progressifs du signifiant) noue des liens d'interdépendance, d'échange. Ajoutons ceci : qu'il en va de même entre la terre et le corps par exemple : le *sein*, bien sûr, est un « sein de pucelle » (II), mais ce sont aussi (I) « les seins de la terre », « des seins de terre et d'eau gelée », la métaphore instituée « au sein de la terre » est ici dépassée d'être prise à la lettre : la terre a un corps, la terre *est* un corps. Les « caves » de la terre et le « crâne » du chien stellaire échangent eux aussi leurs valeurs : cavité,

mort, noir, nuit, etc. Il faudrait analyser exhaustivement tous ces schèmes d'interpénétration, toutes les relations qu'entretiennent, avec une certaine perversité proprement renversante-bouleversante-retournante, tous ces éléments dans les limites de nos trois poèmes. Car on peut penser que cette instabilité des frontières, des définitions, des catégories dans lesquelles nous vivons (eau/feu, homme/animal, forme/chaos, haut/bas, etc.), et qui fournissent les maximes à partir desquelles nous sommes capables de « comprendre » quelque chose (par exemple : un triangle ne marche pas), on peut penser que c'est, en partie bien sûr, cette instabilité qui bouscule le lecteur et le gêne, fait trembler et basculer le sens, les lois (sémantiques) de compatibilité-incompatibilité, par quoi le sens se repère et se fixe. Que des éléments que nous avons reconnus premiers, simples, se désordonnent sous nos yeux comme en deçà du sens, du hors-sens, en tous sens, nous sommes alors en présence d'une écriture qui met en scène une genèse (il serait d'ailleurs plus juste de dire qui *mime* cette genèse, qui est elle-même écriture « génésique » – le mot est d'Artaud, car la notion de « mise en scène » implique la distance de la représentation), la genèse d'un monde, et de mots tendant à désigner ce monde, et d'un moi. Un moi qui se met au monde, un moi-MOMIe (ce mot est le *dernier* de III) qui naît là, à la parole, au langage, dans l'eau, avec ses narines, ses yeux et sa bouche. Tout cela est *présémantique* : ni asémantique, ni symbolique, ni dénué de sens, ni voilant on ne sait quelle sous-couche de sens seconds ; ce qui implique que notre lecture ne considère le texte ni comme une absurde devinette, ni comme un formulaire alchimique plus ou moins bien cryptographié, mais tâche d'accompagner ce qui n'est *pas encore* le sens, ni le moi, ni le monde, ni le corps, dans le mouvement de production où ils sont pris.

Corps : Parmi ces éléments : le corps. Mais un corps par morceaux. Ou plutôt : des morceaux qui ne font pas *un* corps (une totalité, une unité). Langue, sein, langue creuse, crâne (I), sein, cœur, yeux, cheveux, yeux, langues, narines, bouches, cœurs (II), mains, sexe

fin, langue, sexe joli (III). Ni même tous assignables à *un seul* corps (qu'il suffirait de recomposer) : corps masculin-féminin, humain-divin, animal-humain. Non seulement un corps par morceaux, mais un corps généralisé : *tout* a un corps, tout est pensé comme corps, fragment de corps. Certains de ces fragments tendent à s'autonomiser : si le ou les sein(s) « appartiennent » à la pucelle (II) ou à la terre (I), les mains aux poètes (III), etc., les « yeux » qui fourmillent en II, ou qui, plus loin dans le même poème « ragent », les « langues » qui tournent (*ibid.*) ne peuvent être rattachés à aucun sujet, ou tout au moins le choix entre plusieurs solutions est possible ; au reste, aucune n'est la bonne, car ces éléments tournent *tous seuls*, pas encorer attachés ou déjà détachés (peut-être toujours déjà détachés, puisque pour Artaud l'organe c'est la séparation) ; il en est de même du « sexe fin » de III qui, pourvu d'une langue, agit pour son propre compte (dans la proximité des mains des poètes, il est vrai, et les prolongeant, nous l'avons dit, mais syntaxiquement « le sexe fin » est sur le même plan que « les poètes », un sujet à part entière : « Les poètes lèvent des mains / et le sexe fin trempe une langue »). Le corps est donc ici éclaté à divers titres, et *agissant* dans son éclatement même : la majorité des verbes conjugués à un mode personnel ont pour sujet une partie du corps. Cet éclatement, il faut en tirer les conséquences (textuelles) : le corps *ne s'arrête pas* aux limites des mots qui explicitement le désignent : outre qu'un mot comme « calotte » (première strophe de I) non seulement désigne immédiatement (double calotte en voûte de la terre) ce qui sera repris plus loin comme « les seins » de la terre, mais aussi, par l'intermédiaire de l'analogique « calotte crânienne », le « crâne » du chien stellaire (dernière strophe), le corps s'éparpille dans les interstices du poème et se multiplie ou se divise à la façon des yeux ou des pignons de « Poète noir » : nous avons déjà signalé les « papilles » de III (dans « dépapillotent »), un autre exemple est sans doute plus évidemment probant : en I, déjà plusieurs fois rencontré, surgit au début de la seconde strophe un « triangle d'eau » qui fait rêver les lecteurs mystiques (ou impressionnables) : ce triangle d'eau

(*écoutons* le poème), nous le récrivons « triangle d'os » qui inscrit, juste après la langue perceuse du dieu-chien, le *pubis* (os et triangle) de toute la féminité qui va parcourir les strophes suivantes, la terre et ses seins, ses caves, dieu-la-chienne, la vierge au marteau. Et ceci de façon d'autant plus nette que ce triangle d'eau marche d'un pas de punaise dont on peut bien se demander pourquoi c'est « en braise » qu'elle est (outre l'association génésique eau-feu déjà notée). Le troisième vers accomplit ce que le premier prescrivait (souscrivait) : le triangle d'os devient le pubis qu'il laissait entendre : « PUnaise en BraISe ».

Diérèse : On a dit l'élasticité de l'octosyllabe. À côté d'octosyllabes « stricts », qui assurent une dominance rythmique, d'autres sont plus ou moins longs : (« poète aigri la vie bout »), ou 9 « ta plume gratte au cœur de la vie ») ; parfois, et c'est le cas pour le vers qu'on vient de citer, il suffit de violer le code de la prosodie classique et de ne pas « compter » le *e* muet devant consonne (ici celui, léger à vrai dire, de « plume »), pour « retrouver » l'octosyllabe. Ailleurs, c'est au contraire si l'on veut, mais tout l'entour physiquement-phoniquement nous y pousse : l'octosyllabe ne se construit que du soulignement, selon licence régulière, d'une syllabe qui serait autrement avalée : ainsi : « le sol est tout conchié d'âmes », qu'on ne peut pas lire : « con-chi-é » : il faut donc mâcher *entièrement* (mot à mot dans le mot) ce « conchié »-là avant de passer outre ; c'est ainsi que se prépare le « sexe joli » des femmes qui suit immédiatement (et qui nous amènerait peut-être à faire retour sur le « chien » et la « chienne », noms de « dieu » dans le premier poème, chienne, chien chie-un, chie-aine, chie-haine, à lire sous la lumière (noire) de la scatographie artaldienne : « là où ça sent la merde ça sent l'être ».

2.

La poésie en orbite FRANCIS PONGE

Pourquoi c'est seulement par la littérature littéraire qu'on peut choisir de vivre.

L'écriture ne cesse...

Voici deux déclarations, apparemment contradictoires. La première est un « paradoxe » barthésien :

La parole est irréversible, soit : on ne peut *reprendre* un mot, sauf à dire précisément qu'on le reprend. Ici, raturer, c'est ajouter ; si je veux gommer ce que je viens d'énoncer, je ne puis le faire qu'en montrant la gomme elle-même je dois dire : « ou plutôt... », « je me suis mal exprimé... » ; paradoxalement, c'est la parole, éphémère, qui est indélébile, non l'écriture, monumentale. À la parole on ne peut que rajouter une autre parole. Le mouvement correctif et perfectif de la parole est le bredouillement, tissage qui s'épuise à se reprendre, chaîne de corrections augmentatives où vient se loger par prétériorité la part inconsciente de notre discours (ce n'est pas fortuitement que la psychanalyse est liée à la parole, non à l'écriture, un rêve ne s'écrit pas) ; la figure éponyme du parleur, c'est Pénélope¹.

Et la seconde, de Francis Ponge, un paragraphe de « Faune et Flore » dans *le Parti pris des choses* :

1. Roland Barthes, « Écrivains, intellectuels, professeurs », in *Tel quel* n° 47, automne 1971.

Le végétal est une analyse en acte, une dialectique originale dans l'espace. Progression par division de l'acte précédent. L'expression des animaux est orale, ou mimée par gestes qui s'effacent les uns les autres. L'expression des végétaux est écrite, une fois pour toutes. Pas moyen d'y revenir, repentirs impossibles : pour se corriger, il faut ajouter. Corriger un texte écrit, et *paru*, par des appendices, et ainsi de suite².

Ce que Barthes dit de la parole, Ponge semble le dire de l'écriture. La proposition pongienne serait-elle l'envers endoxal du paradoxe barthésien ? Sans doute pas. Si, pour la netteté de son propos, Barthes est amené à poser une opposition initiale stéréotypée, parole éphémère *vs* écriture monumentale, dont il peut ensuite assez facilement renverser les termes, Francis Ponge pour sa part, même s'il semble mettre ses pas dans le stéréotype pour ce qui concerne la définition de la parole (« gestes qui s'effacent les uns les autres »), ne définit ensuite nullement l'écriture par son statut de monumentalité. L'effort d'expression écrit (la « poésie », si l'on y tient) est pour lui ce geste ou ce travail qui tend à faire d'un mouvement un monument, ou de l'écriture une inscription. Mais, très vite, il aperçoit le statut utopique (et comme dangereusement mystificateur) de cette inscription. Qu'il en conserve la nostalgie ou le désir (tendant et dynamisant sa pratique), de toute façon il cessera de penser l'écriture comme écrit, produit fini, pour l'agir, comme « analyse en acte », irrémédiablement augmentative, pratique sans retour possible en arrière, « tressage s'épuisant à se reprendre » ou mieux encore reprise proprement inépuisable. Si l'opposition empirique parole-écriture, oral-écrit a encore un sens ici, dans le développement de « Faune et Flore », accompagnant l'opposition animal-végétal, c'est pour introduire une nouvelle conception de l'écriture, c'est-à-dire en même temps une nouvelle morale de l'expression, par-delà l'opposition initiale,

2. Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, dans *Tome premier*, Paris, Gallimard, « NRF », 1965, p. 95.

et ce sera ce qu'il appelle ailleurs (prolongeant la formule du *Parti pris*), la « verbalisation en acte » ou « formulation » (au sens actif, acte de formuler, de donner forme), et l'ostentation de cet acte, sans effacement, sans « tricherie » possibles³. Dès lors, bien sûr, certaines des propositions de Barthes concernant la parole s'appliquent à merveille au geste pongien (sur les deux registres, « tentative orale » ou bredouilllements progressifs des « carnets » et autres « dossiers ») : « chaîne de corrections augmentatives », etc.

Le poète, comme l'entend Ponge, serait sans doute cet animal d'un genre un peu particulier dont les « paroles », écrites ou parlées, auraient ceci de commun avec l'expression végétale qu'elles ne se corrigent qu'en ajoutant, et qu'elles le font, qu'elles *doivent* le faire (et c'est ici qu'intervient l'éthique) aux yeux de tous ; sans honte, « honnêtement » (« Ils n'ont rien de caché pour eux-mêmes, ils ne peuvent garder aucune idée secrète, ils se déploient entièrement, honnêtement, sans restriction⁴ »).

« La flore se déploie à l'œil⁵. » De la même façon pour les textes de Ponge. C'est de ce déploiement ou de ce dépliement que nous voudrions parler.

La relativité. « Une vérité qui soit verte. »

La stratégie de la formulation en acte (F.A.) doit se comprendre d'abord comme la conséquence, sur le plan de l'écriture, d'une position philosophique constante, jamais reniée, le relativisme. Ce relativisme pourrait, bien sûr, être envisagé à plusieurs étages de l'œuvre de Ponge. En particulier, c'est lui qui anime sa recherche de

3. « Tricherie » nous renvoie à la « morale » de l'expression. Cf. par exemple les derniers mots du « Texte sur Picasso » (*Atelier contemporain*, p. 243) : « Pas de tricherie, pas de conclusion. » Ou encore, dans l'avant-propos au *Grand Recueil*, à propos de la structure du livre : « Sans tricherie d'aucune sorte en tout cas... »

4. « Faune et Flore », *ibid.*, p. 92.

5. Tels sont les tout premiers mots de « Faune et Flore ».

la « qualité différentielle », c'est-à-dire la recherche de la situation et de la définition relatives de chaque chose, à l'opposé d'un analogisme tendant à l'unification, vers la découverte et la formulation du principe unitaire-unifiant ; c'est également lui qui motive sa mise en place de l'homme parmi les choses⁶, c'est-à-dire la mise ou remise de l'homme à sa place, à sa place relative dans le système des choses existantes, à l'opposé d'un anthropocentrisme ou d'un humanisme anthropocentriste, faisant de l'homme l'alpha et l'oméga, le centre et la mesure de toutes choses, un tel humanisme cachant toujours aux yeux de Ponge un théocentrisme, soit qu'il se fonde explicitement sur lui, comme c'est le cas de toutes les théosophies et de toutes les religions, soit qu'il le suppose un peu vaguement sans nécessairement le dire (voire en le déniait), comme c'est le cas des romantismes, symbolisme et surréalisme inclus⁷. Quant à l'écriture, ce relativisme implique la pétition de principe qu'il n'y a pas de vérité, puisque pas d'absolu, pas de vérité dernière, pas de vérité au singulier. Ce qu'il y a, ce sont des vérités, des vérités présentes (dans le présent de leur énonciation), des vérités singulières, des vérités relatives. Autre formulation : la vérité est littérale. Relative au langage. C'est dans un texte sur Braque que l'on trouve un des plus vigoureux développements en ce sens :

Tout ceci [...] conduit à nous poser la question de l'adéquation possible de nos visions à une vérité éternelle, la réponse vient aussitôt, elle est évidemment négative. Aucune vérité autre que relative, relative

6. Cf., pour l'homme, les « Notes premières de l'homme », in *Proèmes (Tome premier, op. cit., p. 240)* : « Il faut remettre l'homme à sa place dans la nature : elle est assez honorable. Il faut replacer l'homme à son rang dans la nature : il est assez haut. »

7. On trouvera dans « Page bis » de *Proèmes*, en réaction à la lecture du *Mythe de Sisyphe* de Camus, la plus claire affirmation de ce relativisme philosophique, qui se détache, évidemment, sur le fond d'un athéisme déclaré (contre « vingt siècles de bourrage idéaliste et chrétien »), *Tome premier, op. cit., p. 209*.

au temps, à l'espace, à la condition humaine, à ses (à nos) langages. Oui, finalement, aucune vérité autre que littérale si notre langage est fait de mots, fait de lettres, et d'espaces entre les mots et les lettres ; autre que picturale si notre langage est la peinture. C'est en ce sens que Braque a pu dire que « la vérité n'a pas de contraire ». Bien sûr puisqu'elle est, littéralement, ce qui est écrit. En d'autres termes, puisqu'elle siège dans le signifiant⁸.

On voit quelles sont les conséquences immédiates : l'expression est un processus, une activité qui ne saurait, légalement, connaître de terme ; toute formulation est provisoire, retournable ou amendable. La F.A. c'est cela : le compte tenu de la relativité, la transposition pratique d'un relativisme généralisé. D'où les textes comme « documents » (il faudra revenir sur ce terme), la datation de toute formulation acquise (qui dès lors ne peut être comprise que comme un moment, comme vérité d'un moment, dans son concret de présent relatif) et l'inutilité, le caractère illusoire de l'effacement : si correction il y a, elle ne peut être qu'ajout, reprise et reformulation ; ce qui fait d'ailleurs vaciller complètement la notion même de correction (et de brouillon)⁹. La correction n'est pas l'acte ponctuel par quoi l'on revient sur une formulation défectueuse en l'annulant, la correction, c'est l'écriture même, comme lecture transformatrice d'un déjà-là, déjà écrit qui va vers sa perfection impossible (et se sachant telle).

8. « Braque, un méditatif à l'œuvre » (in *Atelier contemporain*, p. 289).

9. Le « brouillon » devient le texte, Francis Ponge tirera les conséquences pratiques d'une affirmation comme celle-ci (datée 1952) : « La véritable poésie n'a rien à voir avec ce qu'on trouve actuellement dans les collections poétiques. Elle est ce qui ne se donne pas pour poésie. Elle est dans les brouillons acharnés de quelques maniaques de la nouvelle étreinte » (« Le monde muet est notre seule patrie », in *Grand Recueil, Méthodes*, p. 198). Ponge commente ce fragment dans ses entretiens avec Jean Ristat publiés dans la revue *Digraphe* (n° 14, avril 1978) sous le titre « L'art de la figue ».

La stratégie de la formulation en acte c'est aussi le compte tenu du corps écrivant, du corps présent dans l'écriture, la manifestation de sa présence dans le texte. Parmi un grand nombre de références témoins de cet aspect de la F.A., nous retiendrons les remarques suivantes datées du 23 décembre 1947, sous le titre « Pochades en prose » :

Il faut fixer la plume au bout des doigts, et que tout ce qu'on éprouve parvienne à elle, et qu'elle le formule... Voilà bien l'exercice littéraire par excellence. Toujours la plume au bout des doigts et que chaque « pensée », que chaque mouvement de l'arrière-gorge, du cercelet, se voie transcrit par les mots convenables sur le papier au moyen de la plume.

Formulation au fur et à mesure.

Tant que je n'aurai pas le parfait usage de ce moyen, de cet instrument, tant que je n'aurai pas acquis le maniement automatique de cet instrument, je ne pourrai me prétendre écrivain. Oh, ce n'est pas sans de patients exercices que cela se peut obtenir (si cela se peut)¹⁰.

Clairement, la « formulation au fur et à mesure » est liée à une représentation de l'écrire comme processus prenant sa source dans le corps, à une représentation de l'écriture comme « transcription » d'un « mouvement » du corps. La stratégie F.A., c'est donc aussi, sans ambigüité, la volonté de ne pas séparer le texte de ce mouvement (cercelet, arrière-gorge, mains, doigts, plume), circuit mobile dont le texte porte et doit porter les marques. Le « produit fini », selon le mot des *Entretiens*¹¹, ou « poème », c'est le texte moins ces marques, l'écrit,

10. « Pochades en prose », de Sidi Madani, le 23 décembre 1947, in *Grand Recueil, Méthodes*, p. 67.

11. Nous désignons ainsi les *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970.

c'est-à-dire l'écriture moins le corps. On peut avoir l'impression, en lisant ces notes de 1947, que Ponge envisage cette pratique comme un préalable, exercice « en vue de » devenir « écrivain ». En fait, être écrivain et devenir écrivain sont la même chose pour Francis Ponge. De *la Rage de l'expression* à *Comment une figure de paroles et pourquoi*, il va de plus en plus complètement fournir au lecteur le carnet de ses campagnes d'écriture, où s'« exerce » un écrivain, ou plus simplement un sujet parlant, dans son corps à corps avec la langue, le dictionnaire, le papier, etc.¹². D'où l'importance, pour Francis Ponge (je veux dire pour lui, et non simplement pour nous qui nous intéressons à lui), du manuscrit, de l'écriture manuscrite. Il est sans doute un des poètes qui ont le plus publié de manuscrits, et non, comme c'est assez traditionnellement le cas, à des fins esthétiques, ou pour répondre à la légitime curiosité des amateurs de poésie à l'état naissant. L'intérêt qu'il porte au manuscrit, à la manuscriture et à l'exhibition de celle-ci est essentiel à sa démarche générale, et n'en constitue nullement un à-côté pittoresque ou simplement instructif.

12. Sur la problématique écriture-corps, écriture passant par le corps, cf. les développements de l'entretien avec J. Ristat (*op. cit.*) : sur le goût du « marqueur », « organe supplémentaire », qui « fait partie de mon corps », « Tout ce que je pense, tout ce que je veux exprimer, enfin toutes mes émotions, je tends toujours à les faire passer par le bout des doigts et par ce qui le prolonge, c'est-à-dire le marqueur [...] L'encre est un peu comme une humeur corporelle, c'est-à-dire si l'on veut le sperme, ou le sang. » Plus loin il est question de la « position » d'écriture (pieds sur la table), position particulière à Ponge pour « laisser venir » (il dit ailleurs, souvent, « monter »). L'analyse minutieuse de cette somatographie mériterait d'être poursuivie. Nous ne faisons qu'en indiquer l'importance. Dans le prolongement des remarques sur la relation encre- « humeur », il faudrait relire attentivement le texte final de l'avant-propos de *La Fabrique du Pré*, esquisant la relation écriture-éjaculation (expression-masturbation). Les premiers linéaments d'une telle analyse peuvent se lire dans le chapitre deux du livre de Marcel Spada (*Francis Ponge au corps des lettres*, Seghers, 1974) intitulé « La plume d'Éros ».

Un troisième élément sous-jacent à la stratégie de F.A. est une certaine conception de la langue : celle-ci n'est nullement considérée par Ponge comme un instrument, neutre et inerte, mais participe à la formation du poème. La F.A. implique la présence active de la langue à l'origine de la formulation. Le poète, opérateur dans la langue, participe à la formulation *avec* la langue. En aucune manière on ne peut dire qu'il s'en serve pour exprimer sa pensée :

À chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème.

Aucun mot n'est employé qui ne soit considéré aussitôt comme une personne. Que l'éclairage qu'il porte avec lui ne soit utilisé ; et l'ombre aussi qu'il porte.

Lorsque j'admets un mot à la sortie, lorsque je fais sortir un mot, aussitôt je dois le traiter non comme un élément quelconque, un bout de bois, un fragment de puzzle, mais comme un pion ou une figure, une personne à trois dimensions, etc., et je ne peux en jouer exactement à ma guise (cf. la phrase de Picasso sur ma poésie). Chaque mot s'impose à moi (et au poème) dans toute son épaisseur, avec toutes les associations d'idées qu'il comporte (qu'il comporterait s'il était seul sur fond sombre). Et cependant il faut le franchir¹³...

La pratique de la F.A. est donc aussi tout entière incluse dans le « compte tenu des mots » ; et l'on voit comment cette prise en compte de l'activité de la langue s'articule à la pétition de relativisme : la réflexion sur la relativité de la vérité s'achevait sur le constat de sa littéarité. Ce que nous montre le fragment de *My creativ method*,

13. Texte daté de Sidi Madani, le 31 janvier 1948. *Grand Recueil. Méthodes*, p. 32-33.

c'est ce que signifie pratiquement cette prise en compte du langage : l'écriture est le lieu d'un combat entre l'acteur poète et le matériau ou l'acteur langage : la langue suscite, incite, ou fait obstacle, il faut alors « franchir ». En aucun cas le sujet n'est libre par rapport à elle : « je ne peux en jouer strictement à ma guise. » C'est de ce franchissement que rend compte la F.A., l'écriture « au fur et à mesure » de ce travail avec ou contre, avec et contre la langue. Dès lors, la stratégie notulaire a pour résultat non seulement de montrer le monde, mais de montrer la langue dans sa dynamique productive. Un très ancien texte de Francis Ponge (*Fables logiques*, 1924) présentait l'écrivain victime d'une maladie : la logoscopie. L'écrivain est ce sujet qui, au lieu de voir à travers la vitre de la langue, voit la langue elle-même, hors sens, avant sens, au moment où toutes les virtualités de signification sont encore coprésentes¹⁴. La formulation en acte, on pourra donc aussi bien la définir : la langue en train d'agir et de réagir, sous les yeux du lecteur (et de l'écrivain) en chemin vers la formule, franchissant un à un les mots, le travail de « formation », devenir forme, du langage.

L'ostentation. « Totu a lieu en lieu obscène. »

La F.A., c'est enfin le parti pris de ne rien cacher. L'exhibition de l'écriture ou, si l'on veut, négativement, le refus acharné de l'illusionnisme (dans le prière d'insérer de la *Fabrique du Pré*, Ponge se qualifie lui-même du « vieux professionnel de la démystification à outrance »). On peut appeler ça, par exemple, la pratique systématique de l'obscénité. On trouve, dans un texte de 1974 sur Denis Roche, la justification suivante de l'écriture notulaire ou verbalisation en acte : « Tout a lieu en lieu obscène. » C'est la formule essentielle, une de ces formules vraiment « désaffublantes¹⁵ », c'est-à-dire à propre-

14. « Fables logiques », *Grand recueil, Méthodes*, p. 168.

15. « Il est évidemment indispensable de *désaffubler* périodiquement la poésie. » (« Entretien avec Breton et Reverdy », *Grand Recueil, Méthodes*, p. 295).

ment parler dénudantes (et l'on sait combien la poésie, de Vigny à Valéry, et encore aujourd'hui, est ce langage hanté par l'obsession de la « pureté »). Tout (y compris donc la « poésie ») a lieu (il faudra revenir sur l'écriture comme événement) en lieu obscène (et non, comme on nous l'indiquait naguère encore dans une formule un peu malheureuse, « hors de tout lieu¹⁶ »). Pour mieux saisir l'enjeu de cette déclaration, il faut en restituer le contexte :

Mais enfin, que sait-il, avant tout ?

— Que l'idée de la liberté implique l'idée d'une prison ou de chaînes.

Que le concret de la liberté implique un concret de chaînes.

Pas de véhémence qui ne véhicule les obstacles qui la provoquent et l'entretiennent.

Pas de torrent ravageur sans cailloux dans la bouche.

On ne monte pas au ciel sinon par les barreaux d'une échelle.

Tout a lieu en lieu obscène.

Les plus « pures » abstractions (formules mathématiques) n'ont lieu que par la craie écrasée sur l'ardoise ou l'encre tachant le papier.

Enfin pas de torrents sans rives (ouvertes parfois sur la gauche, abruptement bornées sur la droite), ni sans rochers à chaque pas dans son lit¹⁷.

Il s'agit donc tout d'abord d'une stratégie d'ostentation : montrer la poésie comme événement-mouvement, comme avoir lieu, et la montrer en son lieu même : restituer, ou plutôt ne pas effacer, les barreaux de l'échelle, les fumées de la mise à feu, la craie écrasée, l'encre crachée, etc., et les obstacles rencontrés (rochers dans le lit

16. Je fais allusion au titre du livre, par ailleurs tout à fait remarquable, de Claude Esteban, *Un lieu hors de tout lieu*, Galilée, 1979.

17. Texte publié in *TXT* n° 6/7, 1974. Nous reviendrons sur l'obscénité à propos de l'huître.

du torrent, etc.). Stratégie donc premièrement critique, contre toute tentative d'abstraction de la poésie. En ce sens certainement relevant d'abord d'une certaine provocation. Et s'appuyant, au fond, sur un certain matérialisme de principe (dont nous avons relevé déjà quelques composantes : athéisme entraînant un relativisme intégral, compte tenu de la genèse corporelle de l'expression, sensibilité au caractère sensible du langage, refus de l'instrumentaliser, compte tenu de sa productivité spécifique, refus de couper le résultat de ses conditions de production, refus de l'esthétisme désincarné, affirmation selon laquelle le « pur », le « haut », est produit par l'impur, le bas, etc.). Dans une perspective où ces antinomies, du reste, comme bien d'autres sont dépassées par l'événement. On retrouve ici le postulat de base : une esthétique de la relativité, de l'impureté essentielle : le texte, qui se construit comme une suite d'événements d'expression, est relatif aux obstacles à travers lesquels il se constitue, ou qui le constituent, obstacles ou accidents de toutes sortes (historiques, biographiques, biologiques, matériels, etc.). La formulation sera donc un événement relatif à tous ces événements, pris dans et emporté par le flot des événements qui le déterminent. Elle sera à la fois l'eau du torrent, plus tout ce qui le borne, le borde, le ralentit, le précipite, le grossit, le réduit. Démarche d'un « réalisme intégral ».

Il faut revenir un instant sur la notion même de « formulation en acte ». Dans les *Entretiens*, Philippe Sollers part de la onzième thèse sur Feuerbach, « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le transformer » : à partir de quoi il analyse la révolution dans le champ des pratiques artistiques (peinture, littérature) comme une sortie hors de la représentation, caractérisée par la fin de la valorisation de l'objet fini et, conjointement, par l'accent mis sur la production elle-même, « mise en scène de la production ». Il y a, de fait, pour Francis Ponge, une corrélation nettement exprimée entre l'objet de la pratique artistique – changer le monde, c'est-à-dire d'abord changer les figures qui permettent de

représenter le monde, de se représenter le monde, de se représenter dans le monde – et la pratique artistique elle-même comme pratique, précisément, comme acte. Pour préciser : le texte « moderne » (c'est-à-dire : adéquat aux exigences de notre époque) ne doit ni représenter (décrire, illustrer, montrer), ni expliquer (interpréter), mais agir et montrer cet acte, ou cet agissement (l'acte étant par définition à la fois tendu vers la positivité – faire surgir de nouvelles figures – et essentiellement négatif, critique, iconoclaste, destructeur des vieilles représentations). Voici comment s'énonce cette notion de changement ou de change et le parallèle qu'il implique entre le révolutionnaire et l'artiste :

Les créateurs (ceux que l'on nomme ainsi) sont ceux qui éprouvent à la fois beaucoup de difficulté à s'insérer dans le monde, et beaucoup de persévérance et de pouvoir à s'y insérer : ils font alors grincer l'assemblage, de façon qu'ils attirent l'attention sur eux, provoquent d'abord de l'agacement et de la colère, enfin déforment le tout de manière irrémédiable, si bien que le monde dès lors sera conformé selon eux.

Les artistes (et les révolutionnaires) changent le monde. Ils changent la demeure humaine. Ils changent la nature, la société et l'homme lui-même [...] en somme qu'est-ce qu'un artiste ? C'est quelqu'un qui n'explique *pas du tout* le monde mais qui le change¹⁸.

Par ailleurs, voici comment cette notion de change et ce parallèle révolutionnaire-artiste s'articulent à la notion de travail, d'« opération » :

[L]es peintres [...] travaillent certes à changer notre représentation du monde, mais de façon que l'accent est surtout mis sur le travail que cela représente. Le moyen d'expression, la peinture, prend plus d'importance, est beaucoup plus mis en gloire non

18. « Braque ou l'art moderne comme événement et plaisir », *Atelier contemporain*, p. 73.

seulement que l'objet représenté (naturellement), mais encore que l'image elle-même. Il faut que le travail soit sensible, et présent : là réside la valeur.

Ce que je veux dire à ce propos, c'est que, par exemple, Picasso, qui avait aimé, m'avait-on dit, *le Parti pris des choses*, a préféré encore mes textes de *la Rage de l'expression* dans lesquels je mets sur la table de travail la pratique scripturale, l'acte textuel.[...] *La Tentative orale* [...] m'a semblé une façon d'exemplifier cette primauté du travail, de la verbalisation *en acte* ; une façon de démontrer publiquement que l'acte de l'artiste, si l'on veut, était une sorte d'*opération*, comparable, d'une certaine façon, à une activité militante.

Et c'est alors que Ponge distingue deux sortes d'« acteurs » historiques, ceux qui « politiquement » agissent sur les groupes humains, et ceux, dont il est, qui agissent sur les représentations : « les pratiques qui travaillent pour changer les figures qui permettent de se voir et de se comprendre dans le monde : les figures à proprement parler (non les idées) ». Et il termine sa réponse à Sollers en insistant sur *l'intransitivité* du « dire » qui, précisément, transforme l'artiste exprimant (montreur ou docte, docteur) en « praticien », acteur, opérateur :

Peut-être attendent-ils qu'on dise enfin quelque chose, mais il ne s'agit pas tellement de dire, au sens d'« avoir dit », il s'agit de dire au sens intransitif du « dire », c'est-à-dire de parler dans le moment présent, et de montrer comment les choses se font dans le moment même, de créer la communication directe, non par la récitation d'un produit fini, mais par l'exemple d'une opération en acte, d'une parole (et donc d'une pensée) à l'état naissant¹⁹.

On doit souligner que, dans ce schéma, si l'artiste veut intervenir efficacement, c'est-à-dire devenir un acteur véritable du procès histo-

19. *Entretiens Ponge/Sollers*, p. 99.

rique, il ne doit pas se contenter de substituer aux représentations anciennes des représentations nouvelles. Et, tout d'abord, l'objet véritable de son intervention n'est pas directement la représentation, l'image, mais les conditions de la représentation, ce qu'il appelle les « figures » ; il travaille à modifier les possibilités de figuration, ce qui suppose, avant l'imposition de nouvelles valeurs, la « déformation » (« faire grincer l'assemblage ») du paysage hérité. Mais une telle opération suppose à son tour que soit radicalement déplacée l'idée que l'on se fait de l'œuvre, de l'objet artistique lui-même. Tel est un des principaux enjeux de la F.A. : c'est non seulement l'objet, le référent, idéal ou matériel, qui passe au second plan, mais aussi bien ce qu'il en advient dans l'œuvre, tableau ou poème. Changer les figures, cela signifie d'abord passer d'un régime transitif, où tout s'arrête et se fige, à l'action, à la « verbalisation EN acte », où se révèle et s'accomplit la nouvelle définition du dire ou verbalisation COMME acte, et non plus comme scène où défilent des images, où s'expliquent des idées, établir donc l'expression « dans le moment présent », celui de son avènement et de son événement.

Et c'est ici que nous retrouvons la double représentation du texte et l'oscillation continue de Ponge entre ces deux pôles : le texte comme « monument » d'une part (image utilisée avec insistance dans le *Malherbe*), le texte comme « moviment » d'autre part (néologisme suggéré à Ponge par ce monument particulier qu'est le centre Beaubourg mais qui, rétrospectivement, peut être considéré comme désignant avec un particulier bonheur la stratégie F.A. à l'œuvre depuis le *Carnet du bois de pins*). La métaphore du monument s'indique déjà dans « Notes pour un coquillage » ; dans ce texte, Ponge dit apprécier le coquillage parce qu'il témoigne d'une sécrétion à la mesure de l'animal : du mollusque, puis, celui-ci disparu, du crustacé qui l'habite avant de le rendre à la minéralité et au brassage cosmique. « De ce point de vue, j'admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés, Bach, Rameau, Malherbe, Horace, Mallarmé, parce que leur

monument est fait de la véritable sécrétion du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE.» La métaphore du Louvre, qui suit, « O Louvre de lecture... », renvoie à une transhistoricité du bâtiment, « qui pourra être habité après la fin de la race peut-être par d'autres hôtes, quelques singes par exemple, ou quelque oiseau, ou quelque être supérieur, comme le crustacé se substitue au mollusque dans la tiare bâtarde²⁰ ».

La parole-sécrétion (liquidité) deviendra monument si elle dure : durable parce que dure (minéralité), comme la pierre, elle-même support, dit le *Malherbe*, pour s'inscrire les « seuls textes valables²¹ ». Métaphoriquement, donc, l'œuvre s'édifiera comme un Louvre, de textes de pierre. À côté de ce modèle fantasmatique, orientant l'écriture, de l'inaltérable du monument (« aere perennius », selon la formule horatienne), très tôt fonctionne le second modèle, celui du « mouvement », ou texte aléatoire, indéfiniment modifiable. Dès les *Proèmes*, le soupçon est porté sur le monument qui risque de ne gagner son indestructibilité qu'au prix d'un enkystement mortifère qui ne rendrait compte ni des infinies ressources du monde, ni de celles du langage, tout en laissant supposer que l'objet est définitivement ou absolument « rendu » par sa formulation. On retrouve ici, une fois encore, le relativisme, fondamental : pas de réussites ni d'échecs absolus, telle est la leçon de la F.A. : « Toute la question est là. Dans une certaine mesure, dans certaines mesures, la raison obtient des succès, des résultats. De même il y a des succès *relatifs*

20. « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, Tome premier, p. 83.

21. « J'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre, les seuls textes que je puisse dignement accepter de signer (ou contresigner), ceux qui pourraient ne pas être signés du tout, placés parmi les objets de la nature : en plein air, au soleil, sous la pluie, dans le vent. C'est exactement le propre des inscriptions » (*Pour un Malherbe*, 1965, p. 186).

d'expression. La sagesse est de se contenter de cela, de ne pas rendre malade de nostalgie²².» Dès lors, selon une très symbolique mutation, c'est le Centre Beaubourg qui se substitue au Louvre, ou du moins le relativise, en en fournissant en quelque sorte une version critique. On trouvera dans le manuscrit de *l'Esprit Beaubourg*, texte du 26 octobre 1976, intitulé «Caractères du Bâtiment», la description du monument-moviment, ou du texte restitué à son présent indéfini d'événement-mouvement, ou de l'écriture comme verbalisation en acte, refus de l'absolu, de la «transcendance», du «définitif», reformulation du relativisme comme «pessimisme» radical :

D'une part s'y trouve privilégiée *la montre (l'ostentation) du travail*, de la «pénibilité» de l'édification d'un édifice (qui, finalement, ne signifie rien d'autre, n'est pas réussie (*meilleure*) que son travail...) d'autre part () à l'interprète, au lecteur, à l'aléatoire (cela est sensible dans le fait que, à chaque niveau, l'espace peut être modifié à volonté, au gré de qui voudra le modifier, par l'installation, la suppression, le déplacement de cloisons, etc.... Rien de définitif : il s'agit d'une conception nouvelle et pour ainsi dire pessimiste, de l'intérieur, de l'espace intérieur des architectures : rien à voir avec la chapelle des Pazzi (etc.). *L'apparence extérieure* de l'édifice n'est que l'ostentation de son *échafaudage*. *L'apparence intérieure* : celle d'un espace *aléatoire*.

Rien n'est réussi.

*Rien ne transcende*²³.

22. *Proèmes, Tome premier*, p. 207. Pour l'acceptation de l'échec, *ibid.*, p. 206 : «Je puis donc soit décider de me taire, mais cela ne me convient pas : l'on ne se résout pas à l'abrutissement, soit décider de publier des descriptions ou relations d'échecs de description [...]. Quand j'ai pris mon parti de l'absurde, il me reste à publier la relation de mon échec. Sous une forme plaisante, autant que possible. D'ailleurs, l'échec n'est jamais absolu.»

23. Ce texte se trouve, avec un certain nombre d'autres manuscrits rassemblés sous le titre «Grand Hôtel de la rage de l'expression et des velléités réunies», reproduit dans le Catalogue de l'exposition Francis Ponge publié par le Centre

On voudrait suggérer maintenant que l'œuvre de Ponge, dans son cours, comme structuration ouverte, non définitive, répond ou correspond à ce type de dynamique (architecture pour une Pénélope de l'an 2000).

On doit ici retracer à grands traits les contours de cette œuvre pour y marquer l'émergence puis la radicalisation du parti pris de F.A. Il y a un premier temps où Ponge donne au lecteur de courts textes aboutis. Ce sont les *Douze petits écrits* (comme leur nom l'indique), puis *le Parti pris des choses*. Nous le savons, tout d'abord Ponge a déchiré ses brouillons²⁴. Le lecteur a donc sous les yeux l'extrême pointe du travail, le dernier moment, le texte recopié, calligraphié, objectivé, la « formule » (pour reprendre le mot de sa dernière phrase de « l'huître »). Ce sont donc de petites choses parfois ambiguës, tendant à rivaliser en existence avec les choses du monde. Ces textes sont courts, relativement hermétiques, « clos », « bouclés ». Contemporains des textes du *Parti pris*, il y a les textes de la première partie de *Proèmes (Natare piscem doces)*. Ces textes sont, principalement, des

Georges Pompidou en 1977. Dans le texte intitulé *L'Écrit Beaubourg* (même éditeur, 1977), on retrouvera par ailleurs le « fur et à mesure », l'inachèvement et l'ostentation : « l'adéquation de notre discours au fonctionnement, dès sa mise en marche, du Centre lui-même, comme nous pouvions l'imaginer. Inutile à ce propos, il me semble, de revenir en come back sur les pages précédentes, non du tout faites, c'est assez sensible, pour se dresser dans votre mémoire en posture de monument achevé, mais plutôt et très ostensiblement pour oser n'oser montrer autre chose que le maintien, au fur et à mesure de son édification, de leur propre échafaudage, dans toute sa complexité ; et ainsi de niveau en niveau ; pour enfin un beau jour et toujours au grand jour se donner à voir, de manière alors plus encore ostentatoire, oui, ainsi enfin se quitter à voir... ». Enfin, la notion de « moviment » que nous utilisons ici apparaît dans le manuscrit du trente septembre (*Catalogue*) : « quelque chose aussi comme un cœur, aussi indispensable qu'un cœur. Monumentum et movimentum : un espace musclé, comme un cœur, un lieu de circulation et de consultation réciproque ». La parenthèse en blanc dans la citation indique quelques mots non déchiffrés.

24. Réponse de Ponge au *Colloque de Cerisy*, coll. « 10/ 18 », 1977, p. 427.

textes « critiques » soit sous forme directe, soit sous forme parabolique. Le statut de ces textes critiques, proématiques, par rapport aux précédents, Ponge l'énonce dans les « Pages bis » :

L... est venu l'autre jour. Je lui ai montré les *Proèmes* (premier livre). Ce que j'en ai dit de mieux c'est, à la fin, qu'il y aurait honte pour moi à publier cela.

Ce sont vraiment mes époques, au sens de menstrues (cela, je ne l'ai pas dit). En quoi les menstrues sont-elles considérées comme honteuses ? parce qu'elles prouvent que l'on n'est pas enceint (de quelque œuvre). Oui, mais en même temps, elles prouvent que l'on est encore capable d'être enceint. De produire, d'engendrer. Quand je ne serai plus astreint à ces hémorragies périodiques, il est à craindre que cela signifie que je ne suis plus capable non plus d'aucune œuvre poétique²⁵.

Il y a donc, clairement encore, pour lui, à cette époque, opposition, ou du moins distinction, entre « saignée critique » et « œuvre poétique », entre poème et proème si l'on veut. Le proème est à la fois second par rapport au poème, autre, et en même temps il est sa condition de possibilité. Si l'on se rapproche un peu des textes, si l'on observe le processus un peu plus en détail, on s'aperçoit qu'il faut tenir compte de la partition des *Proèmes* en deux livres. L'ensemble peut alors se reconstruire de la façon suivante : a) les textes, les œuvres ou poèmes (ceux de *Douze petits écrits* ou du *Parti pris des choses*), b) la première partie de *Proèmes* : saignées critiques, sous forme directe ou figurée (parabole, symbole), c) la seconde partie de *Proèmes*, journal d'une lecture (Camus), jetant une lumière critique sur les deux ensembles précédents, et répondant à ou déjouant certaines lectures ou interprétations du premier – philosophiques, esthétiques –, l'ensemble *Proèmes I* étant contemporain de l'écriture des textes, l'ensemble *Proèmes II*

25. « Pages bis », *Proèmes*, Tome premier, p. 230.

étant écrit après leur publication donc pouvant tenir compte des effets de lecture que celle-ci a entraînés²⁶. La démarche « critique » est donc de plus en plus explicite : si la rhétorique de chaque texte est absolument *incluse* dans les poèmes du *Parti pris*, elle est énoncée sous forme discursive ou textualisée dans *Proèmes I*, puis directement exposée dans *Proèmes II* qui éclairent ce que pouvait conserver d'ambigu le proème (qui est « encore », par certains côtés, un poème). La décision de publier des fragments de conversation, le journal d'une lecture, etc., est importante pour ce qui suivra, c'est un palier. Le second grand moment est marqué par la décision, toute « honte » surmontée, de publier non le texte, l'écrit, mais le dossier du texte, le journal de son écriture. C'est le *Carnet du bois de pins* en 1947, confirmé l'année suivante par le volume de *la Rage de l'expression* qui recueille, comme son titre le suggère, non des textes, mais des moments du processus de création (saignées créatives et critiques cette fois mêlées) vers des textes. Dès lors, l'essentiel de la production de Ponge est marqué par la volonté de ne plus séparer artificiellement pratique et critique, technique et métatechnique, faire et dire, etc. L'illusion du « texte » est abandonnée, ou du moins la notion de texte achevé est remise en cause (en même temps que surgit dans l'œuvre une réflexion de plus en plus critique sur ce que l'on nomme la « poésie ») : l'œuvre, ce sera la saignée, la voie frayée vers l'œuvre, la publication des succès relatifs comme des échecs relatifs, la formulation provisoire, la note pour l'ébauche, etc. La dernière étape, si l'on peut dire, de cette stratégie d'ensemble, ce sera la publication, à partir d'un texte déjà publié en recueil, d'une partie de ses manuscrits (*La Fabrique du Pré*) ou de la totalité de ceux-ci (*Comment une fige de paroles et pourquoi*)²⁷.

26. Ce schéma pourrait encore se préciser si l'on tient compte du fait que, dans *Le Parti pris*, à côté des textes clos, courts (majoritaires), figurent déjà des textes ouverts, plus longs, qui constituent une amorce de ce que sera par la suite la pratique systématique de l'écriture « au fur et à mesure ».

27. Les deux dispositifs sont sensiblement différents. *La Fabrique du Pré* comporte, outre une partie des manuscrits du *Pré*, une introduction spécialement écrite

Les lignes qui précèdent donnent de l'œuvre une représentation à la fois juste et fautive, en tout cas extrêmement schématique. Elles suggèrent une radicalisation progressive de la volonté de montrer, de « prostituer » comme le dit le prière d'insérer de *la Fabrique*. À cet égard, *Comment une figure de paroles et pourquoi* marque une limite extrême puisque c'est la *totalité* du dossier qui est « mis(e) sur la table ». Ceci étant dit, l'histoire précise de cette évolution reste à faire²⁸. Et cette histoire ne pourra pas ignorer non plus la question du Livre, cruciale pour qui veut comprendre ce que nous avons proposé d'appeler la stratégie F.A. Je voudrais simplement esquisser ici les grandes lignes de cette problématique. Si l'on fait la part des aléas conjoncturels, c'est-à-dire des conditions matérielles de publication indépendantes de la volonté de Ponge, on peut cependant observer de sa part une stratégie d'édition parfaitement cohérente (édition et retenue aussi bien des textes, publication « à retardement », montage des recueils, pratique du recueil intermédiaire ; remodelage formel des textes d'un lieu éditorial à un autre, etc.). L'observation principale ici est celle d'une *homologie*, chez Ponge, entre sa pratique d'écriture « en acte », écriture comme correction, sous les yeux du lecteur, et sa pratique éditoriale, sa conception du livre, du monument-livre, ou livre absolu, tout aussi utopique que le monument-texte ou texte absolu, de sorte que ses gestes de publication ont le même statut « movimental » que telle suite acharnée de « notes » rassemblées

pour la collection, un choix d'illustrations, une transcription typographique des manuscrits retenus, le texte lui-même enfin (sur pages brunes). Il s'agit donc d'un livre dont la structure est relativement complexe. *Comment une figure...* est plus simple ; il s'agit de la transcription (par Jean Ristat) de la totalité des manuscrits de *La figure (sèche)* présentés dans leur ordre chronologique exact.

28. Des éléments de réflexion sont apportés sur ce point par Jean Thibaudeau dans son livre *Ponge* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque idéale », 1967). En particulier son chapitre « Le Livre », p. 98-107. L'instrument utile est ici, bien qu'il ne concerne pas les textes publiés en revue, le livre de Claire Boaretto, *Bibliographie des éditions originales de Francis Ponge*, dans *Bulletin du bibliophile*, 1976.

en « carnet » dans tel ou tel de ses ouvrages publiés. Si Ponge, lorsqu'il écrit, n'a jamais en vue le livre, mais le texte²⁹, il est néanmoins préoccupé par le Livre, c'est-à-dire, par-delà ses livres, par l'unité qu'ensemble ils composent, ou plutôt qui est en train de se composer. Constatons tout d'abord comment s'atteste l'usage de ce singulier. On connaît cette phrase de l'appendice au *Savon* :

Et voilà le pourquoi des choses (et par exemple du savon) dans mon livre, ma bible (dans mon bible, ai-je envie d'écrire³⁰).

ou cet autre texte, souvent commenté :

Il faut que mon livre remplace : 1) le dictionnaire encyclopédique, 2) le dictionnaire étymologique, 3) le dictionnaire analogique, (il n'existe pas) 4) le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures aussi bien), 5) le dictionnaire des synonymes, etc. 6) toute poésie lyrique à partir de la nature, des objets, etc.³¹.

Dans les deux cas, lorsqu'il écrit « mon livre », il entend la totalité de ce qu'il a écrit (et de ce qu'il va écrire) indépendamment de la réalité matérielle de ce qu'il a effectivement « publié ». Le mot « livre » désigne donc ici l'œuvre en tant qu'on pourrait la penser comme un seul livre dont le fonctionnement serait comparable à ces deux livres modèles, livres matrices que sont la bible d'une part, le dictionnaire de l'autre (et destiné à les remplacer). Il ne s'agit pas d'une simple rêverie conjoncturelle mais véritablement d'un projet, orientant son effort et permettant d'expliquer certaines particularités de sa pratique. Mais revenons à l'homologie. Soit un premier exemple, un premier schéma type : un recueil de textes (*Douze petits écrits*, ou

29. Comme il l'affirme dans ses réponses à *Cerisy* (*op. cit.*, p. 427).

30. *Le Savon*, Paris, Gallimard, 1967, p. 118.

31. « My creative method », *Grand Recueil, Méthode*, p. 41.

le *Parti pris des choses*) ; puis un recueil de recueils : *Tome premier* comportant *Douze petits écrits* et *le Parti pris des choses*, avec d'autres livres ou recueils déjà publiés. Dans ce processus, le « livre » n'existe pas à proprement parler, ce qui existe c'est le recueil, par intégration successive d'éléments : le *Tome premier* n'est que le premier tome d'une édition des œuvres « complètes » qui serait un recueil de recueils de recueils ou livres en plusieurs « tomes ». Second exemple de la même figure dynamique, avec un seuil intermédiaire : un recueil provisoire (*Dix courts sur la méthode*³²), puis un recueil intégrant le recueil précédent, et l'annulant, tout en admettant d'autres textes (*Proèmes*), puis le recueil de recueils (*Tome premier* incluant *Proèmes* comme unité stable). Selon un schéma identique : un recueil provisoire (*Liasse*³³), puis l'intégration, annulant *Liasse*, de ses poèmes dans d'autres recueils : le *Nouveau Recueil* d'une part, le *Grand Recueil* de l'autre, et, à l'intérieur de celui-ci, dans *Lyres* d'une part, dans *Pièces* de l'autre³⁴. *Liasse*, comme *Dix courts sur la méthode*, a donc servi de palier provisoire, avant redistribution, redistribution à l'intérieur d'un seul livre pour les *Dix courts* (la première partie de *Proèmes* pouvant alors être comprise comme une expansion des

32. *Dix courts sur la méthode*, Paris, Seghers, 1946 ; ce recueil comportait dix textes, qui seront tous repris dans *Proèmes*.

33. *Liasse*, vingt et un textes, suivis d'une bibliographie, les Écrivains Réunis, 1948, « doit être regardé comme une première approximation du *Grand Recueil* : c'est-à-dire un livre qui saura comporter toute l'œuvre dans son extension chronologique, sans pourtant se ranger à cet ordre » (Thibaudeau, *op. cit.*, p. 100). L'analyse fine de ce recueil provisoire, de sa position stratégique, de sa signification quant à l'écriture pongienne du « livre » est fournie par Bernard Veck dans un travail inédit (communication à l'École normale supérieure dans le cadre du CAM-CNRS, juin 1981).

34. Le même processus peut se lire pour le recueil des *Cinq sapates* (Paris, 1950). Les cinq textes de ce recueil seront repris dans *Pièces*, troisième volume du *Grand Recueil*. Dans ce nouveau dispositif, les cinq poèmes se suivent mais plus rien n'indique qu'ils constituaient auparavant une unité sous le générique de « sapates ».

Dix courts), redistribution par essaimage dans plusieurs autres livres pour *Liasse*. Troisième et dernier exemple : un recueil de textes (*Le Peintre à l'étude*), puis son intégration sans modification dans un recueil de recueils (*Tome premier*), puis la reprise et l'intégration des textes du *Peintre à l'étude* (dès lors annulé comme livre) dans un autre recueil, *l'Atelier contemporain* (regroupant par ailleurs les textes de *Lyres* concernant la peinture, et des textes inédits). *Le Peintre à l'étude*, recueil qui avait conservé son identité dans *Tome premier*, devient donc, à l'instar des *Dix courts sur la méthode* ou de *Liasse*, un recueil « provisoire », de même que *Lyres* se trouve défait dans son unité par la migration de certaines de ses composantes dans *l'Atelier contemporain*. On voit donc qu'aucune unité ne peut être considérée comme définitive³⁵. Tout regroupement est provisoire, même les grands « synthétiseurs », livres de livres, comme *Tome premier* ou *Grand Recueil* qui récupère la totalité du texte disséminé depuis le début du travail d'écriture jusqu'à la date de publication. De nouveaux regroupements sont toujours possibles à partir d'éléments antérieurs ; on peut imaginer un livre futur qui ferait éclater les dispositifs que nous connaissons ; il suffirait que la logique d'un nouveau projet l'impose. La stratégie de verbalisation en acte ou comme acte, vers une totalisation virtuelle toujours repoussée, ne concerne donc pas seulement le texte, texte comme ensemble de notes ou d'exercices en vue d'un « verre d'eau » dans un livre (*Méthodes*), ou ce livre comme « dossier » des différentes notes sur un sujet (*Carnet du bois de pins* ou *le Savon*, livres-dossiers), mais l'œuvre entière, qui peut dès lors être considérée comme le dossier d'un livre ou du livre ou du bible en cours de constitution. Aux fragments datés du dossier du texte correspondent les livres datés du dossier du Livre, états provisoires vers l'agencement définitif, lequel est davantage une postulation qu'une réalité. La

35. Sauf peut-être (mais qui sait ?) *Le Parti pris des choses*, qui semble fonctionner comme une sorte de noyau, ayant acquis une manière d'inaltérabilité compte tenu de son rôle « historique ».

stratégie F.A. se déploie donc homologiquement aux deux niveaux ; le même geste d'écriture commande le procès de « formation » du texte et le procès de constitution, d'agencement, de l'œuvre. C'est à tous les niveaux que Ponge nous invite à assister à l'événement d'une structure en formation, mouvement, gestation³⁶.

Si le livre, comme le texte, n'a d'existence que dans son provisoire, dans son événement ou dans son avènement progressif, il reste qu'il est fantasmé par Ponge selon plusieurs modèles, ce que ce sont ces modèles qui déterminent en partie la ou les structures des livres tels qu'ils sont publiés. Il faut d'abord insister sur le fait que tous ces différents modèles sont considérés par Francis Ponge comme possibles et légitimes. C'est ainsi par exemple qu'il fait précéder le *Grand Recueil* de cet avertissement : « Tout cela, je ne sais trop comment, à vrai dire. Sans tricherie d'aucune sorte en tout cas (l'ordre chronologique, entre autres, ayant éclaté, une retombée de millésimes sur les tables des matières permet au besoin de le rétablir). » Et, au Colloque de Cerisy :

Quant à la datation, il se trouve que certains sont datés, certains ne le sont pas, et que, par exemple, dans le *Grand Recueil*, j'ai écrit, dans l'avant-propos aux lecteurs, qui est un texte du premier des trois volumes, que l'ordre chronologique était un des ordres possibles, comme l'ordre alphabétique, ou je ne sais quoi ; parce que j'ai aussi pensé à un dictionnaire par ordre alphabétique, j'ai pensé à toutes sortes de choses ; à l'histoire de la bible protestante, avec au milieu des références [...]. Et puis, par ailleurs, je crois que c'est le *Nouveau Recueil* qui est, lui, dans l'ordre chronologique des textes. *J'essaie tout, ce n'est pas important*³⁷.

36. Ici intervient, bien entendu, la figure de la mort. Seule la mort peut « achever » C'est en ce sens que l'œuvre peut finalement devenir une inscription (épitaphe) sur un monument.

37. *Colloque de Cerisy. op. cit.*, p. 427.

On peut s'interroger sur l'apparente désinvolture de la dernière phrase. Il faut retenir, me semble-t-il la notion d'« ordre possible » : les livres correspondent, on l'a vu, à des regroupements provisoires, selon tel ou tel critère ou système (parfois explicitement deux systèmes, thématique ou « générique » et chronologique, comme c'est le cas, par exemple, dans le *Grand Recueil*), l'ensemble de ces systèmes fournissant autant d'ordres possibles pour « le » livre dans son ensemble, que le lecteur peut à son tour reconstituer ou plutôt constituer, selon ces critères d'ordonnement. Chaque livre est donc, dans une certaine mesure, une tentative pour montrer comment le livre pourrait se monter. Ces modèles se réduisent, pour l'essentiel, à deux.

Le premier est, si l'on veut, statique. C'est le modèle du « fonctionnement », l'œuvre comme « une seule cosmologie », et onctionnant elle-même comme un cosmos, autour du *Soleil*, par exemple, une fois celui-ci mis à sa place (dont dépendent toutes les autres). Dans une sorte de mobilité immobile. Selon le mouvement d'un mobile réglé, à la fois visible et invisible, apparemment absurde (comme le monde), apparemment dirigé par le hasard (lequel n'est, pour le lecteur de Ponge, qu'un « ensemble de lois compliquées à l'extrême »). En somme, le mouvement paradoxal du mouvement-monument, ou du mouvement devenu monument, l'écriture ne posant, ne pensant et n'agissant cette contradiction que pour la dépasser. Ce modèle à plusieurs visages, c'est celui du dictionnaire, de mots ou de choses, encyclopédique ou alphabétique. C'est le modèle de la bible à colonnes dans lequel, à chaque point du texte, l'ensemble de l'inter-texte serait présent. Dans ce modèle disparaissent le sujet, et l'histoire. Ce livre est anonyme et hors temporalité.

Le second modèle, c'est celui, esquissé dans certains livres, de la chronologie. De même que les textes comme le Verre d'eau sont des suites de fragments datés, de même « le » livre pourrait se concevoir comme la restitution de l'ordre chronologique de tous les textes et fragments. Écriture du temps, écriture dans le temps, écriture d'un sujet dans l'histoire : un livre non plus dans le présent de l'éternité

(ou du perpétuel), mais dans le concret de son présent emporté, emportant, de son présent d'événement. En sorte que, pour penser précisément le livre pongien, il faut compléter le couple notionnel monument-moviment par la notion de « document » :

Si, depuis un certain temps, j'ai pris l'habitude de dater en tête chacun de mes manuscrits, au moment même où je les commence, c'est surtout parce que j'en suis venu à un tel doute quant à leur qualité, ou mettons quant à leurs rapports à la « vérité » ou la « beauté », à une telle incertitude quant au parti qui pourra en être tiré, que je les considère tous, d'abord, sans exception, comme des *documents*, et je veux pouvoir, si je ne parviens pas à en tirer une œuvre « définitive » (il faudrait pouvoir expliquer ce mot, dire quelles qualités sont requérables d'une œuvre qui mérite de n'être pas datée), les conserver par devers moi (ou même les publier) dans leur ordre chronologique exact³⁸.

Par cette « explication à qui m'importe », datée du 15 avril 1950, s'articulent, une fois de plus, la pratique d'écriture et le relativisme foncier : la datation ne concerne pas seulement le manuscrit, elle concerne aussi bien la structure du livre, comme l'attestent tous les recueils de Ponge, au moins depuis *Liasse*. Mais, on l'a vu, cette chrono-graphie ne cesse de jouer avec le modèle du fonctionnement achronique, les livres publiés n'étant que des esquisses du livre possible, lequel n'existera de toute façon que selon les besoins ou le désir du lecteur (qui dès lors est invité à produire son propre Ponge), selon les différents modèles qui lui sont suggérés.

38. Publié dans la revue *Tel quel*, n° 33, printemps 1968, sous le titre « L'avant-printemps », p. 16.

Un objet est ouvert et signé, « L'huître »

Élection : Il faudrait pouvoir dire pourquoi, s'agissant du *Parti pris des choses*, on prend le parti de relire un poème, « L'huître », tant de fois retenu, et par Francis Ponge lui-même, et par ses commentateurs, ou anthologistes. Je n'entends pas cette nécessité du seul point de vue de l'exposé « scientifique », censé justifier objectivement ou rationnellement ses choix. De même que pour son auteur ce texte fonctionne un peu comme un objet fétiche, sans qu'il sache à vrai dire trop pourquoi³⁹, de même pour moi, lecteur, ce livre s'ouvre là, toujours, sur cette page ou par cette porte, et c'est, une fois de plus, l'huître qui est sur la table. Il faudrait donc parler d'une certaine fascination. Et sans doute pour s'en défaire. N'en pas dire plus, peut-être : que la nécessité de le ou la relire, de l'ouvrir ou de l'« ouvrir », l'ouvrager, à nouveau, l'ayant trouvé ou retrouvé, serait de cet ordre-là : tenter de (se) rendre compte de ce qui, dans « L'huître », nous aime, de ce qui, dans sa forme ou sa « formule », ne cesse à vrai dire de nous orienter. Il ne peut donc s'agir de dire *d'abord* le pourquoi de cette élection : on vient d'énoncer que l'élection était à double sens – du texte par le lecteur, et inversement. C'est au contraire, sans doute, le remodelage ou remâchage ici du poème qui nous éclairera sur nous-mêmes, et sur ce double sens, sur la pressante question de savoir pourquoi « L'huître » nous choisit pour son commentateur, ou plutôt pour son opérateur assidu⁴⁰.

39. Francis Ponge indique qu'il explique volontiers ce texte plutôt qu'un autre en raison de sa brièveté ; c'est ainsi par exemple qu'il déclare : « pourquoi ? D'abord parce qu'il est bref, parce que mes explications sont longues, bien qu'elles soient insuffisantes, et loin d'être exhaustives, et que, comme je veux prendre un texte de A jusqu'à Z, comme j'ai énormément de choses à dire, et ça pourrait durer des heures, parce que je suis bavard, je préfère prendre un texte court. C'est peut-être pour ça. Mais il y a d'autres textes courts. C'est une des raisons. » (*Colloque de Cerisy. op. cit.*, p. 432). On notera l'incertitude. Relire « L'huître », c'est aussi tenter de mettre à jour *d'autres* raisons d'une certaine exemplarité.

40. On tentera un peu plus loin de donner quelque consistance à cette notion d'« opération ». Quant à l'assiduité, il faudrait dire qu'à nos yeux il n'est de lecture

Sapate : L'huître est un de ces objets qui ; parfois, contient, sous une écorce rugueuse, dans son ancre et sous son toit⁴¹, une formule, une petite forme rare et précieuse : « perle », « d'où l'on trouve aussitôt à s'orner ». L'huître a la structure du « sapate ». On sait que par ce mot Francis Ponge désigne un de ces nouveaux genres qu'il tente d'introduire à l'ancien catalogue. Sapate est le nom bizarre de ce qui n'a pas, ou n'a plus, de nom : le texte pongien en tant qu'il réclame le partage de la prose et de la poésie, en tant qu'il se voudrait tout autre chose qu'un poème, fût-il « en prose⁴² ». Réponse à la question « Ça ? » de Tristan Corbière : sapate⁴³. Littré donne de ce mot la définition suivante : « Présent considérable donné sous la forme d'un autre qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y a dedans un diamant. » Dans la mesure où le sapate peut être compris comme la formule, c'est-à-dire la définition formelle minimale, du texte pongien⁴⁴, on peut suggérer que « L'huître »,

que relecture ; quelque chose comme une forme « fréquentative » de la lecture. Ceci conformément à ce que nous dit Ponge de son (et de notre) rapport au réel : un recommencement ou une stratification d'expériences toujours identiques, chaque fois nouvelles ; la figue sort toujours de la même boîte, « depuis notre enfance », « et je la remodèle entre le pouce et l'index, avant de la croquer » (*Pièce, La Figue (sèche)*, Gallimard, 1977). Tout aussi important que le préfixe pré-, le préfixe re- demande sans doute à être étudié dans l'œuvre de Ponge.

41. Dans son « entre », devrions-nous écrire, si nous étions autorisés, à notre tour, à forcer un peu la langue.

42. Le livre *Proèmes* (1948) est sans doute consacré en partie à rendre impossibles certaines utilisations, ou récupérations, du *Parti pris des choses* du côté de la « philosophie » ou du côté de la « poésie », de l'esthétique. Cela rend assez contestable, me semble-t-il, les allégations de Jacques Roubaud sur le choix pongien du « poème en prose » (Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 159-160).

43. On se souvient que le poème « Ça ? », qui sert d'ouverture aux *Amours jaunes*, développait le refus de répondre à l'inquisition sociale : cela, l'activité poétique, ne se laisse pas nommer.

44. Il faut indiquer ici qu'il ne s'agit que d'une étape dans la pratique pongienne. Le « sapate » qui reste, si l'on peut dire, un stable ou monument, va s'ouvrir et se dynamiser, vers l'écriture mobile « movimentale » (*Carnet du Bois de Pins, Rage de l'expression*, etc.).

texte du *Parti pris*, en tant qu'il met en mots précisément un objet-sapate, peut être lu comme la formule du livre. Ce poème serait au recueil sa formule, comme à l'huître la perle, dans le poème. Poème exemplaire, donc, à ce titre, pointe extrême, point limite où vient se concentrer, se miniaturiser « tout un monde » (celui que le recueil, nouveau *De natura* ou *De varietate rerum*, met en branle), formule condensée, cruciale, microscopique ou microcosmique, à partir de laquelle tout ce monde peut se réengendrer, s'émouvoir, se réordonner.

Emboîtement : Le modèle du sapate est trompeur. Il peut nous laisser croire que pour Francis Ponge le poème est une enveloppe, un « sachet » qui contient, détient, retient quelque chose de caché, un secret ou un sacré. Le Sens serait au fond du poème comme la perle au fond de l'huître. Plusieurs nuances doivent être apportées à cette interprétation. Tout d'abord, il faut convenir que la perle ici n'est pas une bonne métaphore du sens : précisément elle ne signifie rien, elle est ce qui est, ce qui résiste, ce qui reste, et non ce qui veut dire. Comme reste indégustable inconvertible, elle est l'équivalent du « rudiment » de la figue, ce « petit bouton de sevrage – irréductible – qui en résulte. Pour ce qu'il nous tient tête, sans doute n'est-ce pas grand-chose, ce n'est pas rien⁴⁵ ». Il semble que, pour Francis Ponge, le sapate, loin d'accentuer l'opposition entre le contenu et le contenant, les met sur le même plan. Il faut peut-être dire d'abord contre quel autre modèle s'élabore celui-ci : au poème joyau, bibelot, qui offre immédiatement sa brillance et sa préciosité ou sa virtuosité au lecteur, qui offre sa rareté en spectacle, Ponge oppose une structure à retardement : l'objet n'est que secondairement précieux, il s'offre d'abord sous les apparences de l'insignifiance⁴⁶. En même temps que se trouve neutralisé le carac-

45. *La Figue (sèche)* in *Pièces*, p. 207.

46. On notera que le premier poème de *Pièces* s'intitule « L'insignifiant » : « J'aime mieux que le silence une théorie quelconque, et plus encore qu'une page blanche un récit quand il passe pour insignifiant. »

rière spectaculaire du don poétique, l'accent est mis ou déplacé sur le « contenant », l'enveloppe ou signifiant est revalorisé, même et surtout sous sa forme la plus apparemment neutre ou négative. Ce qui compte, ça n'est pas seulement la chose précieuse contenue (d'ailleurs seulement virtuellement présente⁴⁷), mais la coquille sans valeur elle-même à quoi cette chose précieuse, ce rien qui n'est pas rien, en confère une. Au reste l'huître, comme le poème, est un sapate d'un genre un peu particulier : ce que contient la première enveloppe n'est pas d'une autre nature qu'elle : la perle est sécrétée par la doublure interne de la coquille, le contenant sans valeur produit le contenu précieux, qui « résulte » virtuellement de lui.

Bouclage : Au risque d'hypervalorisation du signifié, à la fois désigné et déjoué par ce modèle, s'en ajoute un autre : le reste étant irréductible, inconsommable, c'est-à-dire inconvertible du côté de la signification, on pourra tenter une manœuvre ultime et très efficace, selon qu'on écrit ou qu'on reçoit le poème ; et cet autre risque est également désigné ici : la perle n'est en effet pas seulement à l'intime (à l'intérieur de l'intérieur) de l'huître (l'objet), elle est au bout, au terme de « L'huître » (le poème) comme sa terminaison glorieuse, et glorifiante, comme sa clause. On sait que, dans notre tradition poétique, le texte court, le sonnet par exemple, comporte, dans sa définition théorique, cette tension vers le trait, la pointe, par quoi il se termine en apothéose ; cette formule « achève » le texte, en tous les sens de ce verbe. Et, certes, Francis Ponge pratique la clause, et doublement, pourrait-on dire : d'une part en ce qu'il sait que l'effort poétique tend à la formule, au proverbe, à l'oracle⁴⁸,

47. On aura lu qu'il n'y a pas formellement de « perle » dans cette huître : sa virtualité est soulignée par la manœuvre langagière qui évoque sa présence sans toutefois concrètement ou substantivement la convoquer : « une formule perle... ».

48. C'est Gérard Farasse qui parle avec le plus de pertinence de ce problème de la « formule » chez Francis Ponge : « Quelques phrases mises de côté pour Francis Ponge », in *Colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 199.

d'autre part en ce que systématiquement, dans le *Parti pris* par exemple, il boucle son texte par de tels énoncés explicitement et « brillamment » conclusifs. Mais dans les deux cas la formule est mise entre guillemets, à distance, soumise à examen critique. Pour ce qui concerne l'inscription dernière et parfaite, on sait ce qu'il en est : dans la poétique et dans la pratique pongienne, cette formulation définitive se connaîtra de plus en plus comme l'utopie du geste d'écrire, et Ponge en tirera les conséquences pratiques : le poème deviendra l'avenir du poème, ou son événement interminable⁴⁹. Quant à la formule conclusive proprement dite, loin d'être chez Ponge une perle « à proprement parler », elle est le plus souvent très ouvertement insistance sur la nécessité d'en finir, de tirer un trait⁵⁰ ; au lieu que la pointe désigne implicitement, par la vertu de son propre éclat, quelque chose comme le point suprême et nécessaire du trajet poétique, la formulation terminale chez Ponge met explicitement l'accent sur la contingence de l'achèvement, et son caractère formel (simple formalité, il faut bien conclure), non sans parfois, comme c'est le cas dans « L'huître », mettre à distance critique, par l'ironie, l'illusion de l'« achèvement » comme perfection : cette formule ici qui « perle à leur gosier de nacre » et « dont on trouve aussitôt à s'orner » prévient, en toute discrétion souriante, pour cette fois, et le poète et le lecteur, du ridicule de la pose et de l'inanité, sonore ou autre, de la poésie-petit-objet-de-parure⁵¹.

49. Sur la clause en général et sur la clause pongienne, on lira la mise au point de P. Hamon, « Clausules », in *Poétique*, n° 24, Seuil, 1975.

50. Par exemple, « Les mûres » : « Sans beaucoup d'autres qualités, – mûres, parfaitement elles sont mûres – comme aussi ce poème est fait », ou « La fin de l'automne » : « Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être mais n'a plus l'odeur de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci. » Ou « Le pain » : « Mais brisons-là : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation. »

51. Même sourire autocritique à la fin de « La pluie », dans la superposition plaisante des verbes plaire et pleuvoir : « le brillant appareil s'évapore, il a plu ».

Ouverture : Il est une troisième raison qui modalise le fétichisme de la formule : c'est l'accent mis sur l'opération d'ouverture : plus encore que sur le couple contenant-contenu, le texte met en effet l'accent sur ce qu'il appelle lui-même un « travail », à la fois méthodique et violent, qui suppose opiniâtreté (au moins égale à celle qu'oppose l'objet), résolution et claire conscience du risque ; il s'agira à la fois d'une ouverture et d'une infraction. En ce sens, une fois encore, on aperçoit que le poète, et son lecteur, sont mis, par l'huître, dans la même posture. Lecture, écriture sont les deux faces d'un même geste : le lecteur opérateur est appelé à ouvrir le texte comme aussi bien l'écrivain « franchit » les mots, ouvre les portes, fait jouer sur eux-mêmes de multiples gonds ; réels ou langagiers, sensibles en tous les cas (dans les deux cas) par où s'assure provisoirement son identité, son existence, en constante relation « polémique » (ou amoureuse) avec le monde. Ici aussi le modèle du sapate, trop rapidement évoqué, pourrait comporter un leurre : la poésie n'est pas « à l'intérieur », pas plus qu'elle n'est à la surface, elle est dans ce mouvement ou effort d'ouverture. C'est bien pourquoi, d'ailleurs, le « poème » pongien ne peut être simplement l'objet d'une contemplation (il le serait si l'on pouvait le réduire au scintillement de la perle, ou l'identifier à celle-ci), ni non plus d'une interprétation (extraction du sens hors de sa gangue), mais d'une opération : acte et travail.

Idéogramme : Le texte entretient avec son « sujet » un premier rapport de motivation évident : la longueur relative de ses trois paragraphes, de plus en plus courts, correspond au volume relatif des trois parties de l'objet successivement envisagées : l'extérieur, puis l'intérieur, puis la perle, dont la « rareté », c'est-à-dire à la fois la préciosité et la virtualité, exige la concision⁵². S'il ne s'agit pas d'un

52. Analyse esquissée par Francis Ponge lui-même dans les *Entretiens Ponge/Sollers*, *op. cit.*, p. 108 : « Beaucoup plus court, évidemment, le troisième, parce que la perle est proportionnellement beaucoup moins importante au point de

calligramme figuratif, d'un pictogramme, il s'agit au moins d'un idéogramme ou d'un schématogramme⁵³, le texte reproduisant en sa composition une des caractéristiques formelles de l'objet, ou du moins de l'objet tel qu'il est envisagé puis disposé par l'auteur dans le texte. Cette stratégie compositionnelle est plus allusive que spectaculaire, la « figuration » s'effectuant totalement à l'intérieur du code linguistique, par transposition de certaines valeurs (ici les dimensions relatives et leur ordre d'apparition), évitant la posture d'imitation ou de représentation qui nécessiterait une sortie hors du langage ou sa distorsion ambiguë (calligramme proprement dit⁵⁴). Donc, d'une certaine façon, mais avec la restriction importante que nous venons de formuler, ce poème peut se lire à la fois linéairement, dans son déroulement discursif, et se voir, globalement, comme un « mot » ou schématogramme de l'objet.

Anagramme : Il y a cependant un second générateur de ce texte, et ce n'est plus la chose, ou une certaine composante de la chose, mais le mot lui-même, selon une démarche qui va devenir habituelle à Ponge⁵⁵. Tout lecteur, on le suppose, sera frappé du nombre exceptionnel, dans un texte aussi court, de mots comportant un accent

vue du volume, enfin de l'importance quantitative, que l'huître elle-même. » Ponge utilise la notion d'*adéquation* du texte à l'objet.

53. J'emprunte ce terme à Alain-Marie Bassy, « Forme littéraire et forme graphique : les schématogrammes d'Apollinaire », in *Scolies*, n° 3-4, 1973-1974.

54. Francis Ponge se méfie du calligramme. Il se contente de le frôler. Le calligramme « résout » sans doute un peu vite à ses yeux la question de l'arbitrarité de la langue. Ponge préfère s'installer au centre de ce problème, en l'attaquant par divers fronts sans l'annuler par quelque solution à la fois spectaculaire et ambiguë. Sur l'ambiguïté du calligramme, les meilleures définitions se trouvent dans Michel Foucault : *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

55. Déjà dans *Le Parti pris des choses* un texte comme « Le cageot » prend son essor d'une situation du mot « cageot » par rapport à d'autres *mots* qui lui sont proches : « À mi-chemin de la cage et du cachot la langue française a cageot. » Le point de départ est donc explicitement ici un des deux aspects de la réalité : la langue française. Par la suite cette démarche va devenir de plus en plus courante (voir par exemple « Notes pour un oiseau », in *Rage de l'expression*).

VARIANTES

groupe matriciel	TR huître blanchâtre opiniâtre- ment travail trouve verdâtre noirâtre très trouve	BR brillamment ébréché	GR grosseur grossier	FR franc frangé	VR ouvrir	KR creux nacre	PR reprendre proprement	DR franc frangé
forme inversée	RT pourtant	RB	RG	RF		RK marquent	RP	RD ronde (R.D)
forme distendue	T.R tenir torchon intérieur	B.R bords	G.R /gosier/	F.R firma- ment former formule		K.R curieux	P.R apparence parler parfois perle	D.R odeur
forme adoucie	TL	BL blanchâtre blanc	GL ongles	FL flue reflue		KL clos	PL pli	DL
forme distendue	T.L	B.L	G.L galet	F.L		K.L	P.L	D.L

N.B. : /ronde/ est la forme distendue de la forme inversée dans la série /DR/. Nous l'indiquons entre parenthèses. C'est le seul cas de ce genre dans le poème.

circonflexe et la suite TRE. Ces mots ont été sélectionnés, nous dit Ponge⁵⁶, tout à fait volontairement, en raison de la présence, dans le signifiant matrice, de ces quatre éléments littéraux. On appréciera le caractère partiel du générateur littéral : « huître » est coupé en deux, l'accent servant en quelque sorte de trait d'union (ou de gond⁵⁷) entre les deux parties. De même que le schématogramme n'est pas un pictogramme, mais une représentation partielle et transposée d'une réalité dans une autre, de l'ordre de l'image à celui de la langue, de même la génération paragrammatique s'effectue à partir d'une moitié du signifiant. D'autre part, la réalité de ce matério-générateur⁵⁸ ne joue nullement à contresens ou à contre-référentialité ; les mots acceptés ou sélectionnés en raison de leur conformité formelle à la matrice ne le sont qu'à la condition seconde d'être sémantiquement recevables dans le cadre de ce qui est aussi, indissolublement, une description aussi « ressemblante » que possible⁵⁹. On ne peut s'empêcher de lire dans cette restriction une démarche conforme au souci qui a dicté l'évitement du calligramme proprement dit : l'engendrement idéogrammatique et anagrammatique, figural et littéral ne doivent en aucun cas remettre en cause la nature du moyen d'expression : ni son essentielle linéarité, ni sa « capacité » référentielle par exemple. Cette linéarité ou cette capacité peuvent être travaillées, détournées, elles ne peuvent en aucune façon être contournées, encore moins

56. *Entretiens Ponge/Sollers*, p. 111.

57. Il faut absolument se reporter ici au poème « Le mollusque » un peu plus loin dans le recueil : « Le mollusque est doué d'une énergie puissante à se refermer. Ce n'est à vrai dire qu'un muscle, un gond, un blount et sa porte. Le blount ayant sécrété la porte. Deux portes légèrement concaves constituent sa demeure entière. »

58. Terme emprunté à Jean Ricardou, « La révolution textuelle », *Esprit*, n° 12, décembre 1974.

59. Cette dimension référentielle de la poésie de Francis Ponge, ou dimension « figurative » dans le sens qu'a pu prendre cet adjectif s'agissant de peinture, souvent mise de côté par la critique moderne, est très fortement remise à sa juste place dans l'intervention de R. Jean au Colloque de Cerisy : « Ponge et le plaisir » (p. 180).

niées ; l'huître est une « huître de paroles⁶⁰ », c'est-à-dire qu'elle ne tend ni vers le dessin, ni vers la pure inscription ludique (un des pouvoirs inaliénables de la parole étant d'« évoquer » le monde). Ce générateur littéral, nous avons commencé de l'indiquer, comporte deux éléments : un élément purement graphique, l'accent circonflexe, central, sur la valeur duquel il faudra revenir, et un élément phonique, la finale /tr / : si la coquille ici, en sa sphéricité, sa concavité microcosmique, peut tenir lieu de caisse de résonance, il est assez peu probable, comme en témoigne le tableau précédent, qu'on puisse raisonnablement s'en tenir à ce que nous *laisse entendre* Francis Ponge : les quatre mots en « âtre » explicitement désignés comme la projection en écho du mot-titre. Outre que le diphone /tr / ne concerne pas moins de neuf mots dans le texte, l'écho se prolonge selon un jeu de variations dont le caractère systématique n'est certes pas indifférent.

Mimologie : Dans son intervention au Colloque de Cerisy qui lui était consacré, Francis Ponge déclarait, à propos de « L'huître » :

J'ai beaucoup expliqué que, s'il y avait dans ce texte beaucoup de mots en âtre, c'est parce que j'étais déterminé par le fait que dans l'huître il y a uître et dans âtre il y a â, t, r, e, c'est pourquoi il y a « opiniâtre », comme il y a d'autres mots en -âtre. Eh bien, ça depuis trente ans. Plus récemment, il y a seulement quelques mois, peut-être, ou quelques semaines, ou un ou deux ans, je me suis aperçu qu'il y avait aussi dans ce texte une quantité de consonnes doubles, deux m, deux n, deux l, etc., qu'il y en avait une grande quantité, autant que de a accent circonflexe. Il est évident que, si j'ai laissé passer ces mots, ou si je les ai retenus (c'est la même chose), si je ne les ai pas refusés – parce qu'il m'en vient beaucoup naturellement, mais il s'agit de refuser tous ceux qui ne sont pas dans palette –, c'est que le ll ou les

60. Je fais allusion au titre des brouillons de « La figue », publiés par Jean Ristat : *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Digraphe/Flammarion, 1977.

nn rendent compte du côté feuilleté de la coquille de l'huître. C'est clair, c'est évident, ça, mais ça ne m'est apparu que je ne sais combien d'années après avoir cru (je ne l'ai jamais cru) ou avoir laissé croire que j'expliquais de façon exhaustive⁶¹.

Cette déclaration, à première vue, est assez surprenante, en raison surtout de sa désinvolture affichée : datation approximative de la « découverte », affirmation péremptoire du caractère « clair », « évident », de phénomènes minuscules qui ne sautent pas aux yeux, insistance sur des faits qui sont très contestables, voire manifestement imaginaires (*aucun* mot du texte ne comporte le redoublement du *n*, et pourtant Ponge revient deux fois sur cet exemple). Cependant, le caractère désinvolté et volontariste de cette intervention, destinée à démontrer qu'une lecture, fût-ce celle de l'auteur, n'est jamais exhaustive, ne doit pas conduire à la négliger. On voit que Ponge voudrait « laisser croire » qu'à côté de l'engendrement idéographique global, à côté de l'engendrement anagrammatique disséminé, la sélection lexicale s'opère également dans le poème à partir d'une caractéristique formelle ou matérielle de l'objet lui-même (le « feuilletage » de la coquille), qui trouverait sa conversion homologique sur le plan linguistique dans le redoublement des consonnes⁶². On serait donc en présence d'une particularité formelle des mots engendrée cette fois directement à partir du référent, d'une procédure donc qui serait à mi-chemin entre l'idéogramme global (par son aspect figuratif) et l'anagrammatisation systématique (en ce que ce sont des mots qui sont affectés dans leur forme). On ne peut s'empêcher ici de revenir sur l'accent circonflexe : celui-ci, central dans le mot, joignant l'huis(s) au TRE, c'est-à-dire ouvrant en quelque sorte le signe « huître » en ses deux faces ou valves : signifié d'un côté (l'huis, la porte, définissant,

61. *Colloque de Cerisy. op. cit.*, p. 420.

62. Le redoublement concerne exactement dix mots : *grosueur, apparence, brillamment, grossier, enveloppe, affaissent, dentelle, aussitôt, dessous, dessus.*

comme on sait, le mollusque, et l'on ne sera pas surpris en l'occurrence de cette fausse étymologie qui fait se superposer, par un travail géné-analogique « nécessaire », le latin *ostreum* et le latin *ostium*⁶³, signifiant de l'autre : TRE, comme matrice phonique puissante pour le poème. L'accent, donc, sert de gond et relie, par sa participation à l'engendrement anagrammatique (les mots en âtre) et par sa participation au travail figuratif (son caractère schématiquement bivalve), l'une et l'autre des deux procédures. Il est permis, dans ces conditions, si l'on n'est pas tout à fait prêt à accepter l'interprétation pongienne (en partie indifférente, on l'a vu, la désinvolture affichée en faisant foi), de se demander si l'élément sélecteur déterminant ici n'est pas davantage, tout simplement, la figure du redoublement ou de la symétrie elle-même, en tant qu'elle désigne un aspect évident du mollusque bivalve, plutôt que le caractère feuilleté de la coquille : de cette présence active du double dans le poème témoignent, outre les dix mots concernés par la double consonne, et l'accent circonflexe, et son inverse littéral (la lettre v, très présente elle aussi dans le texte), et encore toutes les procédures d'écho qui vont de la répétition pure et simple (« nacre » par exemple, deux fois dans le poème) à des figures de redoublement contiguës ou non : « s'y coupent, s'y cassent », « visqueux et verdâtre », « flue et reflue », grossier/gosier, mare/rare, mare/marquent, franc/blanc, franc/frangé, creux/nacre, etc.

Sélection : Précieuse, cette improvisation de Ponge l'est à un second titre : elle nous permet de mieux nous rendre compte du statut pour lui de ces procédés génératifs plus ou moins visibles ou lisibles dans le texte-produit, ou « résultat » pour reprendre le mot de « La figure ». Si Francis Ponge indique que de telles restrictions fonctionnent *a priori* comme règles sélectives, imposées par le sujet (qui n'est plus

63. Pour la notion pongienne d'*arbre géné-analogique des mots*, perturbatrice d'une conception scientifique de l'étymologie, cf. par exemple *Entretiens Ponge/Sollers*. p. 170.

dès lors seulement l'individu poète, mais l'objet lui-même comme objet du monde et comme objet de langage), sa lecture après coup d'une particularité « évidente » mais longtemps restée ignorée de lui nous montre bien que la règle une fois posée fonctionne à la fois sur le plan conscient et sur un autre plan ; elle n'est pas pure détermination mécanique du texte, elle détermine un certain nombre de choix, littéraires, phoniques, graphiques, syntaxiques et autres dont l'efficace dynamique, reconnue après coup, ne laisse pas d'être effective même si elle a échappé, dans le moment de l'écriture, à la légalité formelle. Francis Ponge n'est certes pas Raymond Roussel⁶⁴, encore moins un adepte, même virtuel, de la « littérature potentielle » : l'insistance sur la génération réglée du poème, induite par le sujet matrice (et correspondant à la formule « une rhétorique par objet et par poème »), outre qu'elle situe ou redéfinit le poète comme le lieu par où ça passe (où les mots « viennent », comme il le dit dans son intervention), opérateur médium à égalité dans la capacité de décision avec l'objet et le mot qui dans notre langue le désigne, réintroduit le lecteur comme opérateur décisif : ouvrir le texte, le tenir au creux de sa main, ce sera pouvoir reconnaître le plus de voies ou de voix possibles dans le réseau du texte, ouvrir ces voies, les parcourir, établir toutes les liaisons possibles entre le mot, la chose, le texte, les sons, les lettres, etc., dans tous les sens.

Obscénité : Le lecteur du *Parti pris des choses* est très vite familier avec une composante de la sensibilité pongienne, qui s'exprime ici et là, sous des formes diverses, dans de nombreux poèmes : son dégoût du visqueux, de l'informe, de l'amorphe et son goût prononcé au

64. On ne veut pas dire, bien entendu, que l'activité roussélienne puisse se réduire à l'application mécanique des « procédés » ; l'attitude explicitée en tous les cas face à l'acte d'écriture est différente. Quant à l'ouliipo, il est clair qu'il se réclame ouvertement de Roussel ; son interprétation et sa pratique sont, elles, à coup sûr, aussi éloignées de Ponge que peut l'être, à l'autre bord, le modèle de l'écriture automatique.

contraire pour le dur, le net, l'articulé, le dense, etc.⁶⁵. Bien que cette dimension du territoire pongien ne soit pas sans connexion avec son idéologie poétique⁶⁶, on se gardera d'exploiter ici l'opposition sensible entre la viscosité du sachet et la brillance minérale de la perle. Je voudrais à l'inverse, et selon une voie que Francis Ponge nous indiquera lui-même, marquer ce qui empêche de trop accentuer l'écart entre la mare et la marque (la formule) : l'une naît dans l'autre.

Tout a lieu en lieu obscène.

Les plus « pures » abstractions (formules mathématiques) n'ont lieu que par la craie écrasée sur l'ardoise ou l'encre tachant le papier.

Les conséquences d'une telle affirmation sont connues : Francis Ponge fera tout, dès lors, pour montrer que la poésie a lieu, et qu'elle a lieu en un lieu, pour montrer son événement et non simplement la donner à contempler dans sa pureté magique. Certes « L'huître » reste, en partie, une de ces formules mathématiques détachées, brillant d'une certaine réalité abstraite, si l'on peut dire : mais il reste que cette « formule » finale ne se dégage ou ne survient que dans la proximité du sachet visqueux et verdâtre ; pas de cieux d'en dessus sans les cieux d'en dessous, pas de firmament sans crachat, pas de gosier de nacre sans cette anatomie interne et peu ragoûtante : tout a lieu en lieu obscène. Le sachet et la perle : c'est l'un et l'autre qui nous sont donnés. Un peu plus tard, on verra le processus même de la sécrétion de la perle, et tout le piétinement dans la boue du réel et du langage.

65. Voici seulement l'exemple du « Pain », où le dégoût se clame : « Et tous ces plans dès lors si nettement articulés, ces dalles où la lumière avec application couche ses feux, – sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente. Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie », etc.

66. On sait que Francis Ponge a nuancé sa première conception plus « minérale » de l'écriture par un accueil du modèle liquide, amorphe et mobile ; les étapes de cette évolution sont marquées par des poèmes comme « La lessiveuse » ou des livres comme *le Savon*, ou *la Seine*.

« L'huître » est un moment dans la constitution d'une poétique de l'obscénité, c'est-à-dire de la lucidité, du refus des illusions et de l'illusionnisme.

Signature : Voici les derniers mots du « Pré ». « Messieurs les typographes, placez donc ici, je vous prie, le trait final. Puis dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom, pris dans le bas de casse, naturellement, sauf les initiales, bien sûr, puisque ce sont aussi celles du fenouil et de la presle qui, demain, croîtront dessus » : c'est ainsi que Francis Ponge descend aux lieux communs, au lieu commun sous la terre, au nom commun : F.P., « fenouil et presle », par où s'effectue dans et par le texte la disparition du poète⁶⁷. La condition du surgissement de la perle est exactement ici la mort de celui qui la signe : la signant il fait advenir la formule, il est devenu ce qu'il signe, comme la bougie, il s'est « noyé dans son aliment⁶⁸ » : « une Formule Perle ».

67. « Le pré », *Nouveau Recueil*, *op. cit.*

68. Clausule de « La bougie » dans *Le Parti pris* qui « s'incline sur son assiette et se noie dans son aliment ».

Antonin Artaud et Francis Ponge ont d'abord ceci en commun qu'ils ont un doigt dans le surréalisme, historiquement, par leur refus de la « Littérature », et certainement aussi, chacun à sa manière, par leur intégrisme révolutionnaire. Mais ils sont, pour le reste, à côté, en dehors ; et d'abord par leur refus de « la » poésie. Artaud a, bien entendu, produit quelques pages qu'on rassemble sous le titre « textes surréalistes ». En ce qu'ils sont écrits à partir des procédés surréalistes, ils ne sont pas d'Artaud ; en ce qu'ils manifestent l'exigence profonde du surréalisme, de violence tentée, de refus des asservissements. Il les signe ; mais c'est ailleurs qu'il va, plus avant dans son écriture, investissant tout le réel et tout le corps, par-delà les illusions « propres » du « merveilleux », de l' « imagination » et de la « pureté » des autres. Artaud écrit la poésie contre la Poésie. Banalité, mais qu'il faut répéter. Breton, Péret écrivent pour, écrivent dans. « Poésie » devient même pour eux la valeur des valeurs, hors écriture. Ils reprennent un peu plus loin le romantisme (le noir et le voyant, l'illuminé, l'allemand surtout), et le refont, avec ce qu'ils entendent de la psychanalyse. Ils sont comme Rimbaud pour Fourier et les utopistes, ils ajoutent Marx. À part cela, ils explorent lucidement la voie sans issue de l'automatisme et répètent sans relâche le vers libre symboliste, qu'is « arrêtent ». Artaud travaille contre le mur des mots, à se reconstituer. Il écoute le réel, il le voit tourner, comme Rimbaud, ou Van Gogh. Il est dans le « nocturne vulgaire », poète noir et peintre du son des choses. Il est du côté d'une poésie malade, qui n'a strictement, pas de nom. Qui n'a que les noms que peut lui renvoyer la société. Comme à Corbière,

malade dans et par son écriture, la question « ça? » à propos de ce qu'il fait. Quand il écrit, du peintre : « il a fait, sous la représentation, sourdre un air, et en elle enfermé un nerf... », il comprend le crapaud, il localise l'effort, « sous le massif », tentant de chanter, un air manquant d'air, vers l'accession à la vérité. Il dit moins la souffrance qu'il ne l'écrit, inventant un rythme qui comporte et la répétition tournante (forçant le réel, dispersant et reformant le moi), et le mouvement vers sa propre limite (poétiquement : le cri de Corbière, le silence de Rimbaud, la glossolalie d'Artaud). Francis Ponge, à côté, est, en apparence, guéri. Il se méfie de qui le voudrait malade et développe son travail à contre-métaphysique. Il se propose une stratégie de la proximité et de la mesure (des distances). Il sort résolument du tourniquet du moi pour situer l'homme dans la nature, parmi le reste. Il se met devant la langue, comme Artaud, pour retrouver la sienne. Profondément, c'est la même exigence, qui ne se paie pas de mots (« en liberté »), celle de pouvoir être, c'est-à-dire de pouvoir s'exprimer (et non être exprimé). S'il ne part pas d'une expérience de l'effondrement intérieur, il part d'une expérience très proche, celle de l'aphasie, du refus du langage et de la communication tels qu'ils sont, tels qu'on nous les fait. En ce sens sa poésie est politique, indirectement, comme celle d'Artaud. Mais il oppose immédiatement à cette aphasie un choix des choses, « de la couleur roturière des choses » (Artaud). Il les braque. Il les tente. Là encore, il retrouve et recoupe Artaud : sa poésie est progressive-répétitive. La phrase, le texte, l'œuvre (le livre) sont chez lui le même effort movimental pour approcher. Il est allé du poème au brouillon, et du brouillon à la « note pour », à l'ébauche, à la publication datée de l'ébauche. « Hâtivement », sans illusions. Contre « Charms ou Poèmes », vers quelque chose qui pourrait s'intituler « Actes, ou Textes⁶⁹ ». C'est cela qui nous retient, nous pousse : « création directe » (Artaud), « expression en acte » (Ponge).

69. Francis Ponge, *Pour un Malherbe*.

IV. LA RÉALITÉ RONGE LA FICTION

Deux stratégies pour une poésie « réaliste »

1.

La figuration non figurative EUGÈNE GUILLEVIC

Dans son poème *L'Abeille*¹, Guillevic note d'abord le surgissement de l'insecte :

L'abeille
Émerge.

L'abeille ou, si l'on veut, l'alphabet du monde, l'abeille porteuse des premières lettres de l'alphabet. Par elle commence le poème qui vient au monde comme émerge l'abeille. À l'atmosphère, à l'écriture, à la conscience du poète. Le réel (l'insecte et la langue) vient aussitôt piquer le poème. Le poème ou le poète seront l'étier². Ne seront que

1. *L'Abeille*, Esterel, Montréal, 1979.

2. Ce mot est le titre d'un recueil de Guillevic publié en 1979 et rassemblant des poèmes écrits entre 1965 et 1975 (*Etier*, Gallimard, 1979). Il désigne, dans la langue, l'étroit canal conduisant l'eau de mer aux marais salants : « l'étier de Carnac m'avait toujours intéressé, intrigué : cette eau quasi dormante qui, limpide au départ, devenait épaisse et se remplissait d'algues et de bestioles. Ça grouillait. D'où venait ce grouillement ? Et puis le poète n'est-il pas l'étier qui reçoit ce qu'il peut du monde et en garde ces petits tas de sel : les poèmes ? » (*Vivre en poésie*, Stock, 1980, p. 220). Je retiens que le poète est le lieu par où ça passe, lieu où ce qui passe s'épaissit, prend vie (où vient de la vie). En même temps lieu d'une certaine décantation. Reste le reste, sel, poème, vie justement.

ce lieu de passage, pour les choses (et les mots ou lettres, comme des choses). C'est alors que commence le travail d'hypothèse.

L'entrée dans le labyrinthe³, ponctué de « sans doute » et de « peut-être⁴ ». Guillevic écrit son étonnement devant le caractère tardif de cette apparition :

C'est sans doute
Qu'il y a deux royaumes

Deux façons
D'habiter le temps.

Un double espace donc, celui des choses du dehors, et celui de l'homme, correspondant à une double temporalité, l'idée d'« un monde / Tangentiel au nôtre / Ou l'englobant ». Et le poème, précisément, comme le lieu où, par instants (mais ces instants se préparent⁵),

3. Il arrive à Guillevic de définir sa poésie, le domaine qu'il régit, comme le labyrinthe. Cf., par exemple, *Vivre en poésie*, p. 216. Il utilise d'ailleurs le mot au pluriel : « mes labyrinthes ». De la même façon, dans un segment de *l'Abeille* que nous citons un peu plus loin, il écrira : « vers d'autres labyrinthes ». Réseaux, ensemble de chemins, indéfiniment parcourus, définissant un itinéraire. Ou la poésie comme itinérer, errer vers, sans fin. « Où / Commence l'itinéraire ? » (*Etier*, p. 67). « Est-ce qu'on approche ? » (*Du Domaine*, quanta 248).

4. « Peut-être. » « Le poème est une réponse qui interroge. » Phrase lue dans *Vivre en poésie* (p. 157) après avoir observé l'importance du « peut-être » dans *Terraqué*. Un des mots sans doute essentiels de cette poésie. Comme tentative de réponse, cheminement vers la réponse par l'ouverture des questions, des hypothèses. Multiplication des hypothèses. Dubitations. Forcer, creuser l'indubitable.

5. Cela signifie qu'à la fois le poème est de l'ordre du surgissement (fulgurance) et du cheminement, qui est un travail. Un faire. Une double durée donc. Si instantané qu'il soit, le poème est le résultat d'une montée (lente), et qui ne s'accomplit que par élaboration, labeur. Epaissement-décantation, écriture. Tâtonnement : toucher, tâter, tâtonner, un même verbe : « Je ne conçois pas l'écriture sans tâtonnement » (*Vivre en poésie*, p. 157).

s'accomplissent des intersections. Car l'intersection est un acte, un geste. Un événement. Quand les choses émergent à la conscience, viennent piquer les mots. Le poème sera donc un instant. Un instantané. Il ne peut qu'être court. Plus loin, d'ailleurs, dans le même texte sera notée la liaison émergence-brièveté (« La brièveté de notre émergence / Dans l'air terrestre⁶ »). À partir du moment où la chose a émergé, elle est observée, méditée dans son comportement, « contemplée de près » (selon la formule de *Terraqué*). Ainsi peut commencer quelque chose qui n'est plus seulement de l'ordre de l'instant, même si un instant est la source et si l'instant reste la règle de sa formulation-sensation, cette autre chose très vite annoncée par l'ouverture de l'hypothèse (« sans doute ») est l'avancée, l'exploration, l'investigation du second royaume :

C'est là une ouverture
Vers d'autres labyrinthes.

Désormais le poème va pouvoir s'explorer comme cet espace ou cet ensemble d'espaces inédits, et toute la poésie de Guillevic, de *Terraqué* à *Du Domaine*. Dans le paradoxe d'une inscription qui dé-pense nos catégories (le jour et la nuit par exemple), à partir d'Euclide (*Euclidiennes*), vers une géométrie variable :

Que dans l'air du jour	Pour, comme nous
L'abeille inscrive	Dessiner dans l'air
Un chemin de nuit.	Des géométries variables
	Il n'y a personne.

C'est de cette autre géométrie (ou plutôt de ces autres géométries selon un pluriel tout à fait significatif) que nous tenterons ici de dire quelques mots.

6. *L'Abeille*, section 28, p. 24.

De *Terraqué* qui, comme le déclare Guillevic lui-même dans *Vivre en poésie*⁷, est le « fondement », la « base » de son œuvre et dont je dirais volontiers qu'il en est le « bouillon primordial » à *Du Domaine* qui en est l'expression la plus aboutie, la plus exemplaire. Sur le premier de ces textes beaucoup a été écrit, et je ne cherche pas, à mon tour, à en reconstituer l'économie globale. Tout au contraire : le texte sera notulé ou piqué de façon à faire surgir un peu crûment un certain nombre de ces germes ou bourgeons qui seront ensuite plus « logiquement » dépliés à travers la lecture de *Du Domaine*, livre sur lequel au contraire rien de décisif n'a été proposé. Considérons *Terraqué* comme terre et eau mêlées⁸, « écuelle rouge » de tout le reste⁹.

Le réel est traqué, *Terraqué*

« C'est un geste encore qui sera tenté¹⁰. » Où la poésie se déclare sous le signe du perpétuellement, du nécessaire « encore », comme ce qui ne peut rien accomplir que sur le mode de la tentative. De la récidive. Un rituel¹¹ incertain. Et c'est tout l'ensemble du texte guille-

7. *Vivre en poésie*, p. 146-147.

8. C'est le sens, on le sait, de l'adjectif. Qui définit cette poésie comme élémentaire-élémentale, et Guillevic comme plus proche de l'opération alchimique que de la peinture sur chevalet. Secondairement, et ceci est pour nous capital, cet adjectif synthétique, qui réalise en lui-même, dans l'ordre des mots l'alliance ou l'alliage des deux principes élémentaires, est en même temps susceptible d'être entendu dans sa proximité à « traqué », soit qu'on le comprenne, comme le fait Guillevic lui-même, en relation avec la problématique de la peur, et de la peur historique aussi bien, dans les années quarante (la poésie comme exorcisme) soit qu'on le retourne, comme je suis tenté de le faire, au principe même du mouvement : le réel est traqué.

9. *Terraqué*, Gallimard, coll. « Poésie ». Cette écuelle rouge est la même que le pot de terre de la Sorcière (*Illuminations*), ou le creuset du *Van Gogh* d'Antonin Artaud.

10. *Terraqué*, p. 86.

11. Il faudra insister sur cette notion de rituel. Disons pour commencer que le rite guillevicien est un rite improvisé, un geste qui a valeur de rite, autrement dit se sachant, s'effectuant décalé, dimensionnant l'acte vers le sacré. Le réel est

vicien que ce petit vers pourrait épigrapher. Il déplie sourdement l'adjectif « terraqué¹² ». Il prépare une poésie plus gestuelle qu'intellectuelle, plus physique ou corporelle que mentale, une poésie manuelle, opérative¹³.

« Contempler de près¹⁴ » : ça n'est plus le voir, ni le dire, l'image, les images, ni le dire, l'énoncer, le traduire-décrire, ni encore, le tâtonner, toucher, « mettre le doigt contre », « appliquer les deux joues sur », « coller à sa peau ». Mais, vers le toucher, le voir de près, l'opération rituelle de contempler. Le grand passage de la vision d'ensemble, ou paysage, à la vision du *détail* (la mousse, les glands), vers la non-vision, la connaissance par le corps, manuscrit du poème, manutention du monde, manu-tension. Le réel est « traqué » : le réel est détaillé. Les choses, dès lors, émergent. Se piquent, noir sur blanc. Dans leur concret, leur sensible. Poésie de la proximité, d'abord, jouissance et risque (de près les choses sont vite monstrueuses). Et très vite, encore, par-delà les « formes » le grain, l'énergie contenue.

L'armoire était de chêne
Et n'était pas ouverte.

Peut-être il en serait tombé des morts,
Peut-être il en serait tombé du pain.

ritualisé : si le geste devient un signe, le sens de ce signe n'est pas donné, le rite terraqué n'est pas la reconnaissance, répétition, accomplissement selon la Loi, il est radicalement hétérogène, insensé, incertain. Un geste est *tenté*, « avec le désir/ De pouvoir tenir et porter longtemps ».

12. Ce vers anagrammatise le mot « terraqué » et lui confère un de ses multiples sens : un geste encore sera tenté.

13. Peut-être serait-il possible d'opposer une poésie spéculative, même si cette spéculation se réalise à travers des images (Vigny, Valéry, René Char) à une poésie opérative (Rimbaud, Ponge, Guillevic).

14. *Terraqué*, p. 85.

Beaucoup de morts.
Beaucoup de pain.

L'hypothèse¹⁵ du premier poème¹⁶ c'est que l'armoire contiendrait la vie et la mort. Le grain, la farine, le blé, le pain, la vie. Et le linge, le drap, le linceul, ma mort, les morts. Tout le pain, et tous les morts (notre mémoire), entassés. Dès lors : cette armoire, ou cette mémoire, demande à être ouverte, et c'est ce que tente la poésie. L'ouverture des choses, l'ouverture, de la mémoire des choses, l'exploration ininterrompue de la mémoire¹⁷, l'effort de l'hypothèse, sans cesse. Mais aussi : l'armoire demande à rester close, sinon tout cela « tomberait », ferait tas, chaos. Si bien qu'écrire est ce geste paradoxal qui permet à la fois d'ouvrir, d'interroger, de mettre dehors, et de maintenir fermé, c'est-à-dire, intransitivement, de maintenir, de faire tenir, entasser, condenser, dans le rectangle vertical du poème. Dans la pierre levée¹⁸ du poème. Dans l'arbre du poème. Armoire sur la page, le poème.

15. Cf. n. 4. Le distique central est ici lancé par un double « Peut-être ».

16. Premier poème du recueil, premier poème de la section « Chose » qui ouvre le livre, le premier livre de Guillevic, ce texte est, en, quelque sorte, un texte manifeste, *ex libris* ou signature apposée à l'œuvre entière : Il fait face à l'« Art poétique » qui ferme *Terraqué*. Dans ce dernier poème, d'ailleurs, surgit et signe (ce sont les tout derniers vers) la main de celui qui a façonné, travaillé l'armoire : « Il s'est agi depuis toujours / [...] / De s'en tirer / Mieux que la main du menuisier / Avec le bois. » Et lorsque, quelque quarante ans plus tard, il s'interroge sur la « tenue » de ses vers, c'est encore cette armoire qui lui revient. « Je crois voir que mes poèmes tiennent comme un ébéniste voit si son armoire tient » (*Vivre en poésie*, p. 98).

17. Certainement, pour Guillevic, le poème est un éclat de mémoire. Mémoire personnelle (enfance), mémoire du monde, de la terre (préhistoire, protohistoire). « Sans fin la forêt creuse la terre sèche / Où la préhistoire est restée couchée » (*Terraqué*, p. 105).

18. Menhir, mur, feu pétrifié. « Le temps, le temps / a pu faire d'une flamme / Une pierre qui dort debout » (*Terraqué*, p. 23).

Leur «suffisance», leur «propre». Exemple : à l'espace du «fait divers», celui où l'on «fait du bruit» autour des choses, à propos d'elles, où elles ne sont plus, prises dans le tourbillon effaçant des discours, que des «pièces à conviction», substituer, c'est-à-dire en l'occurrence restituer aux choses, leur propre espace de silence, les ramener à leur «innocence» ou à leur «repos» à leur impouvoir essentiel, à leur inertie¹⁹, à ce que Guillevic appelle leur «suffisance». C'est la formulation du poème «fait divers», à propos de la chaise :

Elle a son propre tourbillon
Elle se suffit.

«Réalisme» : refuser les images jusqu'à «sentir» (toucher, serrer etc.) ou s'éprouver ; «Jusqu'à ne plus sentir / Que²⁰» le corps des choses où «silence est fait». «Et ne plus rien savoir /Que» la sensation, corps à corps. C'est un détour, et un retour ; c'est une réduction ; ouverture et en même temps clôture, embrassement (voir pour Rimbaud le sens de ce verbe dans «Aube»), un applaudissement à la réalité du monde (voir Francis Ponge, cette fois²¹). Réduction,

19. Autre trait marquant du «réalisme» guillevicien. Il ne s'agit pas tant de faire accéder les choses à l'ordre du discours, de les «transférer aux mots» selon la formule de Francis Ponge, que d'une certaine manière, et à l'inverse, les retirer du circulus logomachique, les laver du discours où nous les prenons. La poésie blanchit les choses en leur restituant leur propre. Ce poème est un avertissement. Autre avertissement, à la fin (sur la fragilité des choses) : «On caresse les feuilles / Et on les déchire» (*Terraqué*, p. 130).

20. Les formules «Jusqu'à ne plus sentir que...», «Et ne plus rien savoir que», sont prises à la dernière section de «Rites» (*Terraqué*, p. 57). «Ne que» est un autre des noyaux durs dans cette poésie. Le retour du réel passe, entre autres, par ce geste-là : de la réduction des choses à elles-mêmes. Et ceci est en relation par avec le refus de la métaphore. «L'océan / N'est que la mer – L'étang / N'est que de l'eau très vieille / Sans jugement pour le passant.»

21. La poésie comme applaudissement, étreinte du réel, toucher, bouclage, frottement (caresse) : «Mais revenons au frottement de mains. Ne pourrait-on y saisir comme le signe in petto d'une sorte de «bouclage» satisfaisant par

sans doute, ce refus de figuration, mais en même temps la figure est ce qui obstrue : réduit au noyau de braise²², l'œil touche, et le corps débouche (sur) la réalité. De la représentation donc, à la présentation des choses, à leur présence (si l'acte réussit), et puis encore de la présence des choses à leur naissance²³, à leur « venue neuve » (voir encore ici Rimbaud, et le poème comme aube).

Poésie c'est donc, le travail de la main. Doublement.

Caresser, tenir, pétrir. Toucher. Comme on fait des choses, des mots. Façonner, ouvrager, modeler, former. Écrire.

Si, pour Michaux, il y a obsession du visage²⁴, fixation sur le visage, certainement Guillevic privilégie la main. Une poésie manuscrite. Guillevic est celui qui écrit, de façon insistante (redondante?) : « prendre avec les mains » (*Rites*). Et qui complète le « prendre » par le « tenir » : « Savoir tenir / Dans sa paume entrouverte / Un galet qui traînait / Sur les sentiers du sol. » Où se définit, le plus crucialement pour lui, le « vivre ». Le galet étant le corps qui fait le mieux corps avec mon corps, lisse et rond, et dont ma paume devient le moule. Et, de

lui-même de l'identité corporelle, comparable a celui tenté par le chien lorsqu'il cherche à mordre sa queue » (Francis Ponge, Appendice au *Savon*. Gallimard, 1977, p. 126). Bouclage, frottement, caresse, « orgasme » (c'est ainsi que l'entend Ponge, *ibid.*, p. 127). Poésie, effort par le langage vers cela, sourire à « L'offre impudique des chemins » (*Terraqué*, p. 124).

22. Selon la formule du poème de la p. 69 (*Terraqué*).

23. Le poème pourrait être compris, en dernière instance, comme parcours vers la naissance des choses, les naissances de la chose, et, par la même occasion, du moi qui accomplit ce parcours : je nais où je vais (c'est un itinéraire), je vais où je n'ai rien, où n'est rien, où je vais naître. Avec Guillevic, ici, tous ceux, depuis Rimbaud, de « Aube », qui font naître ensemble le moi, le langage et les choses, par exemple le J. Tortel de *Naissances de l'objet*, et Artaud, bien sûr.

24. « Dans tous les inachèvements, je trouve des têtes. Têtes, rendez-vous des moments, des recherches, des inquiétudes, des désirs, de ce qui fait tout avancer, et tout combine et apprécie... dessin y compris. Tout ce qui est fluide une fois arrêté devient tête. Comme têtes, je reconnais toutes les formes imprécises » (Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, Skira, 1972, p. 22).

proche en proche, tout peut devenir la paume de tout, et la poésie la paume matricielle : ainsi le ventre, qui est une main, et je suis le galet de ce ventre : « Vivre c'est pour apprendre / À bien poser la tête / Sur un ventre de femme », ou les feuilles de l'arbre « comme des mains d'enfant qui dort », ou la « paume des chemins ».

« Du lait poursuit sa halte²⁵. » Il y a comme cela d'infimes détails dans le poème qui résonnent très longtemps et très loin. C'est ici la toute-blancheur arrêtée. Du lait dans un bol blanc. Et l'arrêt sur cette blancheur. Le poème immobilise, pose. Il accomplit le geste de la pose. Et c'est selon le bref retournement des paroles sur elles-mêmes, sur leur blanc²⁶. Les paroles disent : « poursuivre sa course ». Le poème écrit : cette blancheur, cette dure liquidité, cette fluidité durcie, lait contre faïence, poursuit, inlassablement, son allée au silence. La halte est ici à la fois accomplie, effectuée, continuée et poursuivie : elle est projet. Le poème poursuit sa blancheur, se poursuit dans sa blancheur. Certainement : se construit dans son repos. Poésie est attente, et atteinte, de ces instants, brefs.

La « venue neuve ». Dès le second poème du recueil est attesté ce rôle de la poésie : les assiettes « usées » sont « venues neuves / Chez nous / / Nous avons beaucoup appris / pendant ce temps ». Attester, ou faire, la nouveauté des choses, des mots. C'est une leçon. Ce qui nous « apprend », ce qui nous enseigne, c'est l'acte de faire venir, revenir, et redevenir, contre toute usure.

25. *Terraqué*, p. 68.

26. « Le blanc, je veux dire le silence. » Guillevic définit la poésie une « sculpture du silence » (*Vivre en poésie*, p. 136) : « C'est précisément cette inclusion du silence dans les mots qui distingue le poème de la prose. La difficulté est de faire entendre le silence, de le faire sentir [...] de le faire toucher. » Je voudrais souligner qu'une fois encore c'est « toucher » qui est au terme. Le blanc-silence se voit-s'entend, se sent-se touche. L'encre devient le lait.

Non figurative en ce sens : que la figure s'impose à travers la syntaxe, l'articulation, la liaison, le discours. Liant, phrasant, je finis par organiser ma parole en paysage et ce paysage en paysage, ou jardin : la langue est arrangée, ornementée, tout cela fait bonne figure (de style) et, finalement, spectacle. Or il apparaît que Guillevic, et ceci de plus en plus, recueil après recueil, tâche à délier, à réduire la syntaxe. Il ne l'annule pas, il opère sur elle une réduction, il la minimalise. Sa poésie, insensiblement, sort du discours. De plus en plus loin du sens, sensiblement. Poésie comme devenir sensible du langage.

« Où dans un grand bol blanc sur la table de chêne. » Une partie de la force de cette poésie tient à ce qu'elle ordonne le divers, ou l'habituel, selon le détail d'un rite. La table et le poème font ici l'autel, et ciboire ou tabernacle le bol blanc qui tient debout sur la table de chêne. Ici c'est l'alexandrin qui prend en charge la solennité du propos et du geste. Le quotidien, l'infime quotidien est ainsi sacralisé²⁷. Ce cérémonial n'est tel qu'au prix d'un détournement, ou d'un retournement : les choses sont ainsi exemptées de leur poids de sens. L'ordonnance tire son efficace de cette exemption. Il y a effort vers la blancheur, et puis halte, constatation de (et orgasme par) cet ordre-là, qui ne *dit* rien, qu'une perfection immobile et momentanée (éternelle en même temps d'une certaine façon), comblante et radicalement irrécupérable par le commentaire. Le poème atteint le maximum de sa puissance lorsque rien ne peut l'interpréter. La morale du rite est son extrême rigueur, et corollairement sa pauvreté absolue.

27. On sait qu'une section de *Terraqué* s'intitule « Rites ». Il y aura de même une section « Rites », dans *Exécutoire*, cinq ans après (1947). Cette notion de rite, et celle de « sacré » qui est inséparable, que visent-elles ? Vivre « tout événement quotidien dans les coordonnées de l'éternité ». « Le risque de la joie totale. » Par le langage. Par le poème *comme* rite.

« Et chantonner contre la peur. » La poésie est donc aussi cela. Contre-épreuve (du mal, de la mort ou morsure), exorcisme. Un des sens du rite. Non du tout pour oublier, fuir. Mais : organiser un langage contre la peur du réel, ou sa montée, son débordement, « formuler » comme : se mettre en état de résistance maximale, façonner quelque chose qui tienne contre l'agression extérieure, l'écorchement ou la simple présence, virtualité dangereuse. Plus loin, annonçant l'obsession de *Du Domaine*, tout un poème est consacré à la peur, autour de l'étang. À quoi s'opposera le « calme » et, comme le chantonner ou le chansonner, le toucher (une fois encore) : « Et nous n'aurons besoin / Que du toucher des peaux²⁸. »

« Un fil de fer trouvé. » Plier. Déplier. Exorcisme, on vient de le voir. Il s'agit de façonner, sans cesse, de *former*. À partir d'un rien, trouvé (ce dont je parle : la tomate, la pomme, la bouteille vide), et à cette forme je peux m'agripper (contre la peur) : un fil de fer trouvé « Qui prend presque des formes / Où pouvoir s'agripper ». Donc, la poésie comme cette forme, et d'abord, comme ce donner forme, pour résister.

Comme on le voit, cette forme n'est pas avant, elle va se former sur la ligne (d'écriture), à partir de cette ligne, qui va être redressée, en même temps, donc, que redressante (fil de fer, ligne de texte). Et je ne façonne pas tant un objet qu'un espace, l'espace d'apparition d'autres objets. L'énumération qui suit est d'ailleurs fort instructive :

28. Une des fonctions du rite, c'est, évidemment, d'exorciser la peur. D'arrêter. La poésie est, bien sûr, la forme. Le formé. Le résistant. Et qui permet de résister. Le rite (ou « geste tenté », cf. notre premier paragraphe) peut se dire aussi bien « manie », comme c'est le cas dans ce poème de la p. 33 : « Cette manie [...] / De plier, déplier... » Le rituel, ou une des catégories fondamentales de la « folie lucide » (formule à propos des « Rocs », p. 80). La poésie « fil de fer », c'est encore ce sur quoi Guillevic reviendra, dans son livre d'entretiens (p. 69). C'est-à-dire « rythme, tension », contre le langage « ficelle ».

Dos d'un cheval, profil de chaise ou de bouteille,
Ou bien la lande

Tombant à pic sur un espace
Où pas un œil ne voudra voir

Elle reprend d'abord certains objets qui sont apparus, ont été « formés » dans les poèmes immédiatement antérieurs²⁹, pour déboucher sur la production d'un espace, la lande, lui-même « tombant à pic » (comme le poème ici dont c'est la chute) sur un espace irregardable.

C'est la distance à l'intérieur
Qui perd mesure,
Jusqu'à l'immense.

Il n'est plus qu'une sphère
Sans confins ni lieux,
Où le noir oscille
Comme un corps de monstre.

Et très loin, perdu
Dans la masse énorme,

Un œil qui regarde
Et qui brille à peine ;

Le noyau de braise.

29. Pour le cheval : « Les chevaux » (p. 26) ; pour la chaise : « Fait-divers » (p. 19) ; pour la bouteille : « Deux bouteilles vides ... » (p. 22). Le texte ici est clairement autoréférentiel, il construit sciemment son propre espace.

Cet espace, et son paradoxe, sont spécifiés dans un poème sans titre (on s'en doute) qui creuse, jusqu'au « noyau de braise ». Et dès ses premiers vers :

C'est la distance à l'intérieur
Qui perd mesure,

Jusqu'à l'immense³⁰,

un trou est formé, une béance, qui suspend la phrase. Le distique s'arrête « à pic » sur du blanc, qui démesure le discours, silencie le poème, à l'intérieur de lui-même

« L'intérieur » n'est pas spécifié. C'est tout aussi bien du dedans de moi que du dedans de la chose. Si le travail du poème consiste à mesurer, à prendre ou restituer les distances, entre les choses, entre moi et les choses, cet effort ne se fait pas sans la rencontre de l'expérience inverse, redoutable, que le poème apprivoise (à quoi le poète doit se mesurer) : celle de la dé-mesure, de la perte des distances et des limites. Le poète, donc, mesure (il dispose le monde, l'ordonne, mais aussi il le produit dans l'ordre du langage mesuré, scandé) *et* il le démesure. Mais parfois les deux en même temps : quand il pose le bol de lait sur la table de chêne³¹, le bol devient la mesure d'un temps immobile, mémorial, immémorial, dans le geste rituel, mais d'être dit « grand », le bol devient plus grand encore, démesuré, démesurant, isolé sur la table, irradiant au centre du poème. D'autres fois encore, comme ici, la démesure est subie, comme un risque, affrontée ; c'est la perte et la descente au noyau de feu. Première marque de l'écriture comme oscillation.

30. *Terraqué*. p. 69. Considérant ce poème comme un noyau du livre (au centre, si l'on veut, malgré sa place), nous lui consacrons les trois paragraphes qui suivent.

31. Dans le poème immédiatement précédent.

En ce lieu on assiste à l'oscillation du noir. Et ce noir, oscillant en un espace « sans confins ni lieux », démesuré, innommable, privé de centre, répond au blanc redoublé du bol de lait, au centre exactement du poème précédent, « au milieu de la salle », sur la table de chêne, immobile celui-là. Un poème est centré sur le blanc, centré par le blanc, l'autre centré décentré par le noir. Oscillation des deux poèmes, du blanc au noir, de l'immobilité, de la halte au mouvement, du bol de lait au noyau de braise, de la mesure à la démesure, et du quotidien au monstrueux : l'écriture.

Et très loin, perdu
Dans la masse énorme,

Un œil qui regarde
Et qui brille à peine :

Le noyau de braise.

Enfin, très loin, perdu dans la masse énorme, un œil, l'œil englouti du cyclope, du corps de monstre, et qui très vite, brillant à peine, devient un noyau, « le noyau de braise ». Là donc, au terme de la troisième et dernière phrase, c'est la perte de l'œil, ou tout au moins son occultation et sa métamorphose, qui succède à la perte de la mesure. Exemple est ce passage de la notion spatiale de distance à la notion de feu, de l'encore visible à l'« à peine » brillant, vers l'intensité brûlante. Et ce « noyau de braise » est si important pour Guillevic qu'il fait retour un peu plus loin, dans le poème des « Rocs », précisément après la phrase « Ce n'est pas un spectacle devant eux / C'est en eux » (perte des distances, annulation du « spectacle », interiorisation), le poème se poursuit et continue la tentative de définition, l'approche métaphorique de l'indéterminé qui s'est substitué au spectacle : « C'est la danse de leur intime / Et lucide folie // C'est la flamme en eux / Du noyau de braise. » Feu à l'intérieur de l'intérieur, flamme et danse. Le poème

va et vient pour définir et délimiter le regard. Le poète est celui-là qui se dilate et se concentre, et devient noyau-regard de braise, il fait l'expérience de l'énorme, de l'oscillation du noir : le regard, dès lors, n'a plus d'objet.

Guillevic ne décrit pas.

Il nomme, il contemple de près, il touche (caresse, saisit, pétrit), il façonne (modèle, donne forme), il construit, il menuise, il rend compte.

Le poème est cerné, *Du domaine*

Parce que quelque chose dans ce livre vient autour de la question du « i ! y a », du « c'est là », et ne se pose qu'en tendant à se localiser-littéraliser, à se penser et à passer par les mots, à circuler ou se cercler dans des phrases ; l'étang, l'encre, l'eau : matrice du cri et de l'écrit.

Notre rapport positif à Guillevic tient à ce qu'il contribue à « désafubler » la poésie (selon le mot de Francis Ponge) ; *Du Domaine*, en particulier, comporte un certain nombre de ces gestes hygiéniques par quoi la poésie se nie elle-même, pour resurgir autrement, dans un état un peu acceptable. Le fragment 31 dit ceci : « Quand le vent se nie, / Alors c'est le vent » ; on pourrait dire : quand la poésie se nie, alors, c'est la poésie. *Du Domaine* se constitue d'une série d'exclusions assez claires. Quelques-unes : une certaine thématique « romantique » (à la mode des romans-photo) : « la lune / Soit ! / / Qu'elle apparaisse / Pour être éconduite » (15), une mythification idéaliste poétiquement intarissable, tournant autour des notions d'exil et d'ailleurs, à quoi il est répondu ici de façon tranchante : « Rien à voir / Avec l'exil / / On est chez nous » (90), « Il n'y a pas d'ailleurs / où guérir d'ici » (98) ; inutile d'insister, Guillevic, comme Ponge, écrit une poésie de parti pris qui implique que soient éconduites un certain nombre de tentations religieuses.

« Tous les chemins / Ne sont pas lisibles » (90) : le texte semble indiquer clairement les limites de notre lecture, écarter l'illusion d'une

saisie exhaustive des tracés du domaine ; certains sont recouverts, toujours subsistera un reste, illisible. Mais, en même temps qu'avertissement, il y a invite : même illisibles, ces chemins existent ; plutôt qu'illisibles il faudrait dire : non lisibles. L'illisibilité reste une valeur pour Guillevic, quelque chose à quoi l'on tend : tout dans le domaine, tend à devenir lisible, et c'est ce devenir lisible du domaine qui nous autorise à nous y introduire, tout en sachant qu'un poème « ne s'achève dans aucun savoir » (Michel Deguy).

Donc Guillevic écrit « du domaine ». C'est-à-dire ? Écrit d'ici, depuis le domaine... Le domaine c'est d'abord d'où ça s'écrit, le lieu du dire. Celui qui parle le fait depuis cet espace matrice (comme l'eau, dans le poème, est dite « matrice du cri »). Le domaine est matrice du poème. En même temps, le domaine est le lieu dit. Le poème explore cet espace où le poème s'écrit. Écrit « à propos » du domaine. Enfin, le domaine est le poème lui-même (les deux mots se superposent vocalement), *Du Domaine* est un Du Poème ; poème comme espace, tresse de chemins (dont certains ne sont pas « lisibles » : la métaphore implique que Guillevic pense la superposition des deux plans).

Il s'agit bien d'une rêverie de l'espace, essentiellement, d'un « fragment du cadastre » guillevicien (même si les « cadastres », précisément, sont oubliés, il faudra y revenir), une topo-graphie, l'établissement à tâtons, d'un sujet dans un espace et d'un espace dans un sujet, à la faveur de quoi s'accomplit l'incident d'écriture, comme tentative d'évaluation des distances, des coordonnées, des directions des dimensions de l'espace et dans l'espace. Une sorte de mise au point. Mais cette mise au point est interminable, en droit infinie, elle suppose et suscite un « entretien infini » (la poésie sans doute) : toujours subsistera, doit subsister, la question : « où suis-je ? », « où en suis-je ? ». « Est-ce / Qu'on approche ? ». La mise au point est elle-même un voyage, et le domaine demande moins à être saisi qu'à être parcouru. Il s'agit d'« approcher », sans savoir si l'on approche, ni d'ailleurs où l'on va. De laisser très fermement ce verbe intransitif.

Une seule fois, dans le texte, Guillevic définit le domaine :

Le domaine
Est peut-être un rêve
Qui a trouvé
Son territoire (60).

Encore cette définition est-elle donnée comme hypothétique, car le domaine ne saurait être défini, il est en droit infini, in(dé)finissable : cesserait alors la parole, ce serait la mort. Acceptons cependant la définition : le domaine, ou le poème, se trouvent désignés comme la mise en espace, la territorialisation (sur la page) de ce qu'on nomme « le rêve », mais il faut prendre garde à ne pas penser la relation rêve-écriture en termes de traduction ou d'équivalence : le poème est ce lieu où le rêve prend forme, trouve son territoire : si le rêve engendre l'écriture, l'écriture « informe », et sans doute « transforme » le rêve. Le rêve n'a lieu, ne trouve son lieu, que dans l'écriture. Transformé dans l'espace du domaine, le rêve est dès lors habitable, questionnable. C'est de ce territoire, de cet espacement, qu'il faut maintenant parler.

En revenant d'abord sur la question de l'unité du domaine, même si beaucoup a déjà été écrit autour des tensions continuité-discontinuité, unité-fragmentation chez Guillevic. Le poème se présente comme une suite de fragments (quatre cent six exactement) par quoi se maintient tout au long la tension continu-discontinu : un seul poème, et une poussière de gouttes, de grains, « un fin rideau (ou réseau) discontinu » (F. Ponge). La continuité est assurée, formellement, par l'unité prosodique, par la stabilité thématique, présente d'un bout à l'autre d'un petit nombre d'unités qui reviennent (le vent, l'étang, la tourterelle, je, etc.), par la récurrence de schèmes syntaxiques (Dans le domaine...) ; en sorte qu'on est en présence d'une unité de type musical (reprises, variations), circulaire : « Ici la musique / Fait habiter le cercle » (75), retour cyclique aux mêmes points, aux mêmes mots. Plus profondément, la continuité se retrouve dans la tension de toute chose vers la rencontre, la fusion.

Mais cette continuité, qui assure la cohérence de l'ensemble, ne s'accomplit qu'à travers une discontinuité fondamentale, aussi visible ici, aussi immédiatement sensible. La discontinuité implique un premier effet de sens : le réel ne s'ordonne autour d'aucun centre, il fait l'objet d'une suite de regards, d'un clignement d'yeux. Le risque de la continuité rhétorique, idéologique, c'est la recomposition unitaire, la saisie, l'appropriation par un moi centre ou par un moi-source autour duquel ou à partir duquel tout s'ordonne ou se hiérarchise. Ici au contraire tous les fragments sont sur le même plan. L'écriture fragmentale brise la perspective égo-centrique, un certain modèle de représentation et, avec lui, l'idéologie, humaniste, individualiste, qui la sous-tend. Le domaine n'est pas figurable. La poésie concrète de Guillevic n'est pas une poésie figurative. Qui n'est pas non plus, et ceci est lié à cela, une poésie descriptive : comme le haïku japonais, le fragment guillevicien est plutôt notatif : la suite des cellules de mots dispose un pluriel d'événements notables, fugitifs, instantanés, à la limite du sens, où le sens n'a pas le temps de « prendre », à partir desquels en tout cas aucun tableau n'est recomposable. On est donc sans conteste en face d'une stratégie d'évitement du système représentation-expression, de sortie du discours égo-centrique-figuratif, du refus du tableau, de la scène, et, à la limite, du sens. De cette stratégie relèvent d'autres faits, comme le refus de la qualification, la tendance à la condensation dans la phrase nominale, etc., tout ce dispositif empêchant le domaine de se transformer en paysage, le territoire de s'ordonner.

La continuité quant à elle s'indique non seulement à des marques prosodiques, rhétoriques, sémantiques, mais elle est également thématifiée dans le poème : au-delà de la discontinuité visible ou de l'essentielle discontinuité du visible (qui comporte sa part de vérité, Guillevic le dit bien : « Méfiez-vous / Les apparences / peuvent être vraies » (394), il y a continuité souterraine (les racines) ou aérienne (les branches) :

Laisser les racines
Resserrer sous terre
Leurs filets (40).

Il y a des branches
Qui se rejoignent
À travers les chemins (403).

Il semble même qu'il s'agisse d'une tendance de chacun des éléments du domaine :

Dans le domaine
Il n'y a rien
Qui ne cherche
À se rencontrer (16).

La métaphore pongienne du rideau-réseau est ici continuée par la métaphore guillevecienne du *filet*. Mais cette métaphore, si on l'isole, risque d'être trompeuse et de donner une représentation trop statique des choses : l'important est que la rencontre soit un projet. Il n'y a rien qui ne *cherche* à se rencontrer ; l'unité du domaine serait un peu comme l'unité du puzzle, ensemble de morceaux incommensurables qui tendent à se (re)joindre. Dans le fait, cette unité n'est pas réalisée et subsiste un jeu, du jeu. Le problème reste parfaitement ouvert. Pour être clair, voire un peu caricatural, on situera Guillevic par rapport à Hugo : pour Hugo la continuité-l'unité est la loi qui régit l'univers, tout part d'une métaphysique du continu et de l'un (du grand Tout qui peut prendre le nom de Dieu selon l'occasion) ; il en résulte, de façon fort cohérente, une rhétorique et une poétique de la continuité. Chez Guillevic, on se trouve d'emblée, au contraire, en surface, devant une rhétorique et une poétique (et une physique) du discontinu. Et c'est dans ce discontinu, si l'on peut dire, que le continu *agit*. Pour Hugo, la continuité est une loi et une explication, pour Guillevic,

la continuité-l'unité est un projet, une tendance, peut-être un désir (peut-être un devoir – politique?), elle n'est pas réalisée, ni forcément réalisable, mais elle est un principe actif, un tenseur d'écriture, pour Hugo elle est une réponse et pour Guillevic plutôt une question.

On a déjà frôlé tout à l'heure, à propos du discontinu, la question du « centre », il faut revenir maintenant si l'on veut tenter de préciser comment cet espace se dispose. On a vu que l'écriture fragmentale désoriginait la perception, ébranlait en tout cas le mythe du sujet unitaire, de sa maîtrise, de sa centralité. S'il est vrai qu'il n'y a plus de « centre », dans le domaine en ce sens-là, il serait faux d'avancer que Guillevic évacue tout à fait la notion même de centre. Il la repense ici d'une tout autre manière. En (30), nous lisons ceci :

Le centre
Est comme un chant

Qui lui-même
S'entendrait.

Au centre de l'espace (du domaine, du poème), la réflexivité absolue : un chant qui chante et qui s'entend chanter ; comme un miroir qui réfléchirait un autre miroir, à l'infini, dans le vide. Donc au centre, le vide (et non « je »). En miroir, précisément, de cette séquence (30) qui vient d'être citée, ça n'est plus le chant qui lui-même s'entend, mais le silence qui écoute le silence (et ça revient au même) :

Il y a des silences
Gros de silence
Ils s'écourent (46).

Le poème chant-silence se définit donc engendré d'un point central vide, où s'effectue la rencontre du même et du même, un chant qui s'entend lui-même, et c'est le centre, des silences engendrant des silences

qui s'écoutent, une lumière engendre des silences qui s'écoutent, une lumière engendre une lumière, et c'est le chant :

Quand une lumière
Rencontre une autre lumière

On entend monter
Un chant de prophète (57).

Matrice impensable, centre vide qui ne permet plus de penser de façon fixe la notion d'origine. Il nous faut maintenant rentrer de plain-pied dans cette mise en question de l'espace, dans cette élaboration d'un espace de questionnement que constitue, à nos yeux, Du Domaine.

On assiste véritablement à l'inscription dans ou d'une « autre géométrie » (comme dit le texte) ; une partie du travail du poème consiste à subvertir l'ancienne géométrie (et l'ancienne rhétorique euclidienne) pour lui substituer un autre espace, un espace autre. Un espace alternatif. Ce travail, outre ce que nous venons d'esquisser à propos de la discontinuité, puis du décentrement, s'effectue en trois moments qu'on pourrait schématiser de la façon suivante : 1) absence ou refus de la géométrie admise, 2) production d'un nouvel ensemble de coordonnées, (avec restitution, moment nécessaire, des catégories dehors/dedans), 3) dé-limitation de cet espace et production d'un nouveau lieu où sont caduques toutes les catégories nous permettant de penser l'espace.

Absence ou refus des coordonnées données. L'espace du domaine est décadastéré. Non orienté, non quadrillé ; l'accès au domaine implique l'oubli du cadastre :

Dans le domaine
Que je régis
Le cadastre est *oublié* (7).

L'espace n'est pas encore possédé, il n'est pas marqué par la propriété, par l'interprétation humaine : par l'imposition du sens (direction et signification), voyez ces deux séquences qui se font écho :

Les allées ne sont pas	Tous les chemins,
Fatalement tracées (5)	Ne sont pas lisibles (250)

où l'on voit bien le rapport des sens (direction) et du sens (signification), du domaine et du poème, de l'espace matériel et de l'espace du langage ; dans cet espace, le sens n'est pas donné d'avance, il est à constituer, ce qui intéresse le sujet, ça n'est pas ce qui est déjà là, le repère, le signe, mais ce qui apparaît, ou plutôt le procès d'apparition lui-même, le moment où, de la rencontre par exemple, naît quelque chose.

Recherche de coordonnées nouvelles. Vers une autre géométrie. Dès lors l'être (tout ce qui est, y compris le sujet) n'est pas, n'est plus une donnée stable, pouvant se conforter dans son identité et dans son lieu. Pas de point d'ancrage, à partir de quoi tout s'ordonnerait, tout se serait toujours déjà ordonné. Si le cadastre est oublié, si les chemins ne sont pas tracés ou illisibles, il faut reconstituer ou constituer l'espace, trouver sa juste place, chercher ses coordonnées :

Dans le domaine
Chacun
Est à la recherche
De ses coordonnées.

Le mot important est ici le mot « recherche », le texte dit aussi « enquête ». Cette instabilité ce déséquilibre initial, sont à l'origine de la parole, du poème : écrire pour trouver sa place, son lieu, son équilibre (provisoire), équilibre de soi-même et des choses, de soi-même *parmi* les choses, trouver le régime exact où tout cela fonctionne.

Il reste cependant que cet espace, à la limite impensable, ne se construit pas *ex nihilo*, il se construit à partir des dimensions et des coordonnées objectives. D'où une oscillation entre le mouvement de répulsion à l'égard des dimensions réelles (voilantes) et le déchirement libérateur qui ouvre l'accès à une autre géométrie. Entre les deux, la recherche, l'institution d'un nouvel espacement.

Par exemple, réintroduire la notion de limites. Un dedans par rapport à un dehors, un dehors par rapport à un dedans, un ici, un ailleurs. Il faut d'abord limiter le domaine (pour pouvoir ensuite le dé-penser, le dé-limiter) :

Le dehors
Doit exister (8).

Pour qu'il y ait domaine, il faut qu'il y ait non-domaine, comme pour qu'il y ait parole il faut qu'il y ait non-parole, silence, et pour lumière, ombre, etc., le domaine ne se produit qu'en même temps que ce qui n'est pas lui, il est même produit en partie parce qu'il n'est pas lui :

C'est avec du noir
Que les lampes fabriquent
Les lumières qui grincent (292).

Donc, d'abord, un paysage de bocage : « Des haies / Que fait un regard / Que rien n'arrête ? » (13), des fragments entourés de haies de silence, des cernes ; pour discerner, en effet, le regard se nourrit d'obstacle. Et il faut s'arrêter sur la question que pose Guillevic : l'oubli du cadastre, l'horreur des deux ou trois dimensions pourrait trouver une solution illusoire : le fantasme d'illimitation, le désir d'éclatement de l'espace, de sa disparition-dissolution. Or :

L'étang
N'éclate pas (186).

La fragmentation *n'est pas* l'éclatement (nulle hystérie). Que ferait en effet un regard que rien n'arrête? Il se perdrait. Il est évident que Guillevic écrit contre cette perte du regard. Pour un regard qui *fait* quelque chose). Pour quelque chose (pour que quelque chose) *fasse* le regard. Les haies, limites, frontières sont donc nécessaires à la constitution du domaine.

Ces haies ont dans le texte un double destin : elles se durcissent en murs ou s'estompent en de vagues frontières, mal dessinées :

Autour du domaine
Il y a donc des murs (55).

Les frontières
Ne sont pas assez marquées
Pour qu'elles soient franchies
Impunément (27),

mais fortes ou faibles, elles sont, et risquent à les franchir. Dans tous les cas, cependant, cette restitution des limites ne produit pas un espace cartographiable : aussitôt borné, bordé, ce nouvel espace est dé-limité :

Dé-limitation dernière. On mettra face à face ces deux fragments (qui se trouvent d'ailleurs sur la même page) :

On ne quitte pas le domaine
Sans l'emporter (62).

On n'entre pas
Dans le domaine
C'est lui
Qui vient (63).

À la fois : on peut quitter le domaine, on ne peut pas quitter le domaine. Dehors on est toujours dedans. On habite le domaine, on est habité par le domaine. Si je suis dedans, le domaine est mon dehors et, si je suis dehors, le domaine est mon dedans. Dès lors, les catégories entrer/sortir n'ont plus grand sens, la restitution méthodique du

dedans-dehors n'était qu'un moment, comme l'ici-ailleurs, d'abord posé dans une série de gestes d'inclusion- exclusion :

L'oiseau
traverse
Reste l'oiseau
qui est trouvé
indispensable (10)

Si c'est pour demander
Pourquoi le silence
Vous n'êtes pas d'ici.

mais vite caduc :

Nous sommes tous d'ici
Nous semblons tous
Venir d'ailleurs (296)

Qu'est-ce que c'est
L'ailleurs
Qui n'est pas d'ici (346) ?

Il n'y a pas d'ailleurs
Où guérir d'ici (98).

Nous assistons donc à la production d'un espace qui n'est ni l'espace subjectif (ou l'espace réel subjectivisé), ni l'espace objectif, mesurable, comptable, socialisé, ni non plus l'espace symboliquement saturé par la poésie-philosophie-religion héréditaire avec ses points de passage obligés (Lune, Ailleurs, etc.), mais un espace radicalement autre, « sans définition » (comme il est dit du crime (101)), où ne s'opère pas, comme il a pu être d'usage, la contagion-contamination des deux

ordres (subjectif, objectif), mais plutôt un *circulus d'échanges* et de rencontres, une forte tension vers la rencontre. Il faut maintenant tenter d'apercevoir comment le sujet se place dans le territoire de ces figures.

D'emblée le « je » s'affirme comme le sujet d'un « régir ». C'est la question du pouvoir, la position du sujet pouvant-puissant. Sa première définition ne concerne pas son placement dans l'espace du domaine, mais indique un certain mode d'agir sur lui :

Dans le domaine que je régis
On ne parle pas du vent (1).

On peut même dire que le sujet se constitue d'être sujet de ce verbe : régir le domaine est sa raison d'être :

Que faire
S'il n'y a pas
Le domaine à régir? (48)

Mais tout n'est pas si simple : cette affirmation initiale subit une conversion dans le poème, une transformation interrogative :

Régir le domaine? (322)

Cette séquence, comme on voit, se situe vers la fin du Poème. Le parcours a creusé une question, régir le domaine (écrire le poème) aboutit à la question de la légitimité ou de la signification de ce « régir ». Il y a là, dans ce premier rapport régir/régir?, un premier tremblement qui fait vaciller le sujet comme tel.

En second lieu, si l'on revient plus attentivement sur le fragment initial-initiant, on fera les constatations suivantes : cette première cellule ne se présente pas sous la forme « je régis le domaine », le sujet de la phrase est collectif-impersonnel « on ». D'autre part, le je n'intervient qu'en incise, dans une relative, sous la dépendance du domaine.

Il n'est pas surplombant mais, pour employer un mot guillevicien, « inclus ». Selon l'ordre littéral, c'est le domaine qui définit ou introduit « je », et non l'inverse.

Il faut donc en venir à s'interroger sur ce « régir » et sur le rapport que le sujet entretient avec lui, donc avec le monde, donc avec le poème. On sait déjà que ce verbe est le lieu simultanément d'une affirmation et d'une interrogation, d'une affirmation qui n'est supportable qu'à être creusée et finalement retournée en interrogation. Mais encore ? Le fragment (44) nous propose une autre question :

À qui ce domaine
Qui m'est imposé ?

Au principe : je ne choisis pas le domaine ; la question centrale, celle qui touche tout à fait la définition-position du sujet, c'est celle de la propriété : si le domaine m'est « imposé », il ne m'appartient pas en propre, s'il s'impose, je ne peux pas en disposer ; régir le domaine n'est pas disposer du domaine, reste cette question, toujours : « à qui » le domaine ?

Et tu t'assois
Comme si quelque chose
T'appartenait (308)

mais rien ne t'appartient. Régir le domaine, c'est être pleinement (si l'on ose dire) dépossédé, libre.

Si le sujet n'en est pas le propriétaire, il ne dispose non plus d'aucun *pouvoir* sur le domaine ; dans « régir » pourrait s'entendre quelque puissance royale, quelque pouvoir régalien, or le domaine est sans roi :

Le chat-huant se veut
Conseiller du roi

Il s'est trompé de domaine (41).

De tout cela, on trouvera la formule générale sans équivoque, au fragment (38), qui pourrait servir d'exergue à toute notre lecture :

Dans le domaine
Le pouvoir

Est indiscernable.

En analysant la première séquence, nous avons montré que le poème opérerait la mise au point interrogatif de l'affirmation initiale ; et que cette affirmation initiale, où le sujet se constituait de régir un verbe et un domaine, apparaissait latéralement, parenthétiquement, en position dépendante, dans une phrase où le sujet réel était un « on » : complémentairement, le poème est l'histoire du décentrement de ce sujet (et l'on retrouve ici ce qui a déjà été rencontré sur un autre plan à propos de la discontinuité) : le livre part d'un « on » (premier sujet du verbe parler) pour aboutir, à la fin du texte ou finistère du domaine, à la parole des oiseaux :

L'hirondelle
Fera son rapport

Exact.
Exigu (405).

Il faut essayer de préciser ici, progressivement, cette question de la parole, du « rapport » (précisément) du sujet à la parole, et de ce qu'implique la notion de rapport dans une phrase comme « faire son rapport », et peut-être de ce qu'implique la poésie comme « rapport ».

On constatera d'abord que, si le domaine est un espace de discours, c'est-à-dire, indissolublement, un espace de parole, ce discours n'a pas comme origine unique le je. Ce qu'il faudrait

analyser en détail, c'est la distribution du discours dans le poème ; à un premier niveau d'évidence, c'est bien « je » qui parle, mais « je » dit « je » et se parle, croit « monologuer » cependant qu'il est toujours écouté par l'autre, « je » n'est jamais simplement lui-même son propre interlocuteur :

Le soleil est là
Et toi tu crois
Que tu monologues (269).

Il n'y a pas de monologue, il n'y a pas de soliloque, le sujet toujours déjà « tu », toujours je-tu-il-on-rien, « je » n'unifie rien, n'est jamais dans le poème qu'une série de places ou de pôles qu'il occupe provisoirement, successivement, alternativement, toujours essentiellement instable. Complémentaire de cette instabilité, le domaine comme parlerie généralisée. Tout dit. Il n'y a pas une instance discursive, une « régie » qui serait une maîtrise, chaque instance parle, s'énonce, pour construire le domaine-polylogue :

On nous oublie
disent les reptiles
Veillons (406)

Dormir, dormir
Disaient les toits (319)

Nous n'espionnons pas
Se murmurent les nuages (360)

Pas pour toujours
dit la pluie (192)
Je préfère midi
répète l'angélus (401)

Le hibou en dit long
sur le domaine (289)

Tout
dit : pénétrer (235)

Ce qui sait le mieux
parler du soleil
Ce sont les groseilles (81)

, etc. L'important n'est évidemment pas le message, mais la circulation des messages, l'ubiquité de la parole, le pluriel des instances d'émission. Ce qui fait qu'il ne peut jamais y avoir monologue, c'est la co-présence des choses ; dans le fragment, de tout à l'heure (269), le monologue est déclaré illusion, non pas parce que le soleil « écoute », ni, encore moins, parce qu'il répond, mais tout simplement, et plus gravement, parce qu'il « *est là* ». Pas de monologue, mais pas de dialogue non plus : on ne parle pas *à*, on parle, chaque chose s'exprime selon son être, existe de s'exprimer. Le réel se constate et s'énonce, s'épelle. Chacun, comme l'hirondelle, est invité à ou susceptible de s'exprimer. Exigument. Exactement.

On touche sans doute ici à l'essentiel : « je » est dépossédé-décentré-désoriginé, il n'est pas propriétaire, il n'a aucun pouvoir, il n'est pas, seul, à la source de la parole, il est ce lieu par où tout passe, où tout se passe, il est le domaine, et non le centre du domaine, son devoir est dès lors d'agir en sorte qu'il accepte tout cela. Cette éthique de l'acceptation (cette humilité matérialiste qui n'a rien à voir bien entendu avec une quelconque résignation) conduit à une poétique du constat, à ce qu'on pourrait appeler une poétique de l'être-parmi. Quelques figures de cette poétique-éthique du parmi qui traversent diversement le Poème : nous les donnerons sous forme de prescriptions thérapeutiques, pour rappeler que le geste guillevicien n'est pas neutre, qu'il invite à l'action :

– ne pas se prendre pour soi (son nom ou son rôle), se dépendre de son identité :

Des roses
qui ne pensent pas
à être des roses (21)

Jamais vu l'épervier
Jouer à l'épervier (312)

– se saisir de l'extérieur, se dépendre de son intériorité, sortir de son propre regard :

Nous voir
comme nous voient
les guêpes (182)

– se saisir parmi, et *non* au centre ou l'origine :

Tu n'as pas inventé
le chevreuil
ni les papillons
Avant toi les eaux
ont dormi longtemps (385).

À la limite de tout cela, nous retrouvons cette problématique de la rencontre, déjà évoquée, mais un pas plus loin : la mise en mouvement de cet espace polycentrique implique que chaque élément, à son tour, occupe la place de l'autre : que chacun se reconnaisse autre, reconnaisse l'autre en soi, se reconnaisse en l'autre :

Je me suis respecté
Jusque dans les limaces

et, puisqu'on en est aux limaces, une des figures de l'autre en lui-même pour le sujet occidental, c'est bien son corps, eh bien, il faut s'accepter corps et restituer celui-ci à la terre :

Se confondre
Avec les radicelles.

Rien de magique en tout cela. Nul précepte abstrait à quoi il *suffirait* d'obéir. Il y faut un travail, et un travail sur soi, à partir de soi. Car de tout ce qui précède il ne faut pas conclure à la disparition du sujet. Si le Poème est ce qui essentiellement déstabilise le moi, ça n'est pas pour l'anéantir. Un verbe se substitue peu à peu au verbe « régir », c'est le verbe « enquêter ». Phrase et phase fondamentale du poème :

Dans le domaine
que je régis
j'enquête.

L'enquête désigne ici le travail d'exploration, avec ce qu'il peut avoir d'effectivement douloureux, l'investigation du sujet par lui-même, par l'ouverture de soi, l'ouverture en soi d'un espace où surgissent, insistantes, les questions. *Du Domaine* est un livre des questions. Contrairement à l'impression que pourrait faire naître une première lecture, le Poème n'est pas principalement assertif, il est traversé de phrases interrogatives, qui restent d'ailleurs sans réponses, comme de beaucoup de silences ou de propos sur le silence, sur le non-dit ou le ne pas (pouvoir) dire, et de beaucoup de phrases négatives aussi. Nous dirons, pour tenter de justifier un apparent paradoxe, que, si, dans un premier temps, tout l'effort consiste à fissurer le moi (nous avons vu comment), cette fissure devient ensuite le lieu même d'un retour au moi, d'un retour du moi, où peut alors s'écouter la question que Guillevic pose à Guillevic. Bien sûr, si nous disons « dans un premier

temps» et «ensuite», c'est pour la commodité, il s'agit d'une reconstitution logique qui n'implique aucune chronologie narrative (encore qu'il serait peut-être curieux d'interroger le Poème comme récit) : la constitution du domaine, subversion de la géométrie-géographie-égologie ancienne, est ce qui *permet* de produire le retour au radicalement subjectif, enfoui, refoulé ; si le domaine est un rêve qui a trouvé son territoire, le «je» est ici celui qui est «en quête» de ce rêve, ou de ce qui nourrit ce rêve insistant, obsédant, celui qui enquête sur quelque chose qui ne sera jamais vraiment dit et qu'il faudrait avouer. Qu'on se rassure cependant, nous ne tenterons pas une toujours pseudo psychanalyse de Guillevic à travers les données du domaine, on pointera seulement un fait : que le sujet tout à coup se rencontre lui-même, se rencontre lui-même autre, après brisure de tout cadastre, boussole et autres cadrans, au bord de *l'étang*. Avant d'accéder nous-mêmes à ce bord, tentons de justifier encore ce que nous disions du travail, et de la question, mots bien proches, à dessein, d'une problématique de la torture. C'est que le domaine n'est pas un lieu euphorique :

Savoir
si le domaine
saigne en cachette
parfois (256)

Il y a des jours
où les plaies
te reprochent
de les accepter (271)

et, très précisément :

Dans le domaine
Si l'on torture
C'est plutôt soi-même. (66)

Le sang, les plaies, la cicatrice («les massifs d'ortie / servent de cicatrice» (39)), la torture. Désormais, le domaine se réordonne autour de quelque chose comme un centre glauque, le moi ouvert autour de l'étang fermé, fermé, ouvert, entrouvert, selon les cas et les battements d'une conscience qui se sent coupable, le «soi-même» (66) autour d'un soi-autre figuré par cet étang, par l'«eau/mémoire». D'abord l'étang est bien lié au rêve : «Certains rêvent / Les rêves de l'étang» (44), et ce rêve à un crime : «Les crimes que recrachent / les eaux nocturnes» (143), ou encore, avec quelle insistance donc, ces deux séquences qui se suivent et où s'assimile l'étang à un crime «sans définition» : «Il y a des crimes / sans définition» (101), «Ne réussit pas qui veut / À trouver l'étang» (102). À un crime donc, très enfoui, tu : l'étang est un lieu d'ombre et de silence :

Un silence
Couleur de l'étang (137)

Se rappeler
L'ombre dans l'étang
Malgré le soleil. (181)

Si donc l'étang est là, dès le tout début du Poème (en la séquence (2) où le mot apparaît seul, unique exemple de fragment monocellulaire dans tout le texte – significativement) il devient vite clair qu'il est un lieu accusateur :

L'étang ne le cache pas
Tout se réglera (188)

Donnez vos preuves
dit l'étang (197)

en sorte que l'enquête se spécifie d'être un retour incessant vers ce centre ou vers ce trou, gardien de la mémoire imperdable d'un crime, et ceci malgré les esquives possibles : « Aller jusqu'à l'étang / essayer cette fois / de ne pas l'interroger » (211), et qui ne font pas long feu :

Emmène-moi
Jusqu'à l'étang
Je parlerai (234)

où l'on voit bien ce que « parler » veut dire : *avouer*.

Ce qui est ici en jeu c'est, davantage qu'un contenu (quel crime? quel fantôme de culpabilité chez Guillevic?), la mise en évidence d'une structure, la construction d'un domaine autour d'un trou, l'effort, patient et douloureux, d'un sujet pour ouvrir en lui-même cette faille ou cette béance (son étang) qui est le vrai domaine du questionnement ; ou, mieux encore que d'une structure, il faudrait parler de la dynamique sous-jacente à l'écriture, au « parler » (intransitif, nous l'avons dit) comme « avouer » ou comme se poser la question d'avoir à avouer quelque chose, d'avoir quelque chose à ne pas oublier, tout cela pourrait tenir en quelques formules, l'une empruntée à d'autres : « la poétique, la mémoire », les deux autres à ce poème : « L'eau/Mémoire », « L'eau, matrice du cri ».

Le domaine : un rêve qui a trouvé son territoire, Ce territoire, à son tour, trouve en la surface noire de l'étang son centre de *gravité*. Gravité de la question autour de quoi tout circule, se retourne, « grave ». Un centre de gravité ou un pôle de gravitation. Guillevic dit qu'écrire c'est « creuser dans le noir » : exactement, explorer le domaine, creuser l'espace, faire surgir du vide dans le plein des mots, déjoindre ces mots des mots contigus, et les mots des choses. Mais ce creusement est sans fin, « est-ce qu'on approche? », c'est *maintenir*, tendue, la question du noir. Cette exigence nous semble intensément soutenue tout au long de ce Poème, et sans que cette intensité se donne la facilité du spectacle. Là est en effet à mes yeux

le spécifique de la modernité Guillevic : une poésie non figurative qui n'est pas une poésie défigurative, une pratique exiguë-exacte, d'autant plus efficacement subversive qu'elle retient ou contient sa force. La puissance fabuleuse d'un étang qui n'éclate pas.

La figuration défigurative DENIS ROCHE

*La violence tendue sans laquelle nous ne
pourrions nous libérer de la convention...*

Georges BATAILLE

Dans l'histoire des aventures de la figuration poétique, les propositions de Denis Roche tiennent une place tout à fait particulière, et tout à fait essentielle : si d'autres tentatives, autour, par d'autres voies, les rejoignent, ou les recourent, nous requièrent¹, la « mécriture » apparaît cependant, par sa radicalité même, la référence incontournable pour qui entend observer, et si possible agir, la poésie de notre époque, ici et maintenant. Un événement a eu lieu, vers les années 1975-1976, c'est l'entreprise des *Dépôts de savoir et de technique*. Si, dans un premier temps, l'essentiel de l'effort rochien a été de produire une critique systématique de « la » poésie par les moyens de la poésie même², la suite des *Dépôts*, dont *Notre Antéfixe* n'est qu'un moment,

1. Je pense particulièrement à Claude Royet-Journoud (« Je travaille à partir du quotidien, du plat », « ce qui fait problème, c'est la littéralité... ») et à Anne-Marie Albiach – « toute écriture porte en soi un engagement physique », « mes textes révèlent le côté physique du souffle, de la voix (en rapport avec une musique mémorielle obsessionnelle, un opéra permanent occulté), et de la syntaxe. »

2. Destruction, autodestruction, comme l'indique, on ne peut plus clairement, Denis Roche sur la quatrième page de couverture d'*Eros énergumène* (1968) : « Ce volume est une manière d'introduction – mais comme déjà altérée par le jeu topique – à un système d'autodestruction appelé à se développer au cours d'ouvrages prochains. Cette volonté d'élimination, par l'exposition, porte sur

reprend l'assaut, débarrassée, me semble-t-il, des inconvénients de la posture négative longtemps soutenue. Désormais Denis Roche est, ou se croit, au-delà de la limite, avec derrière lui ou sous lui le cadavre de la littérature. Dès lors, il peut librement pousser son chant, faire suite à l'« effort cantatoire³ », et écrire un texte, sans rime ni raison, qui, de l'acquis négateur, retienne le plus vif, le plus porteur d'autre chose. C'est la raison pour laquelle nous ferons une halte, nécessaire mais rapide, sur l'un de ces textes de la période « terroriste », un de ceux qui portent le titre clé, et souvent d'ailleurs très mal compris : « La poésie est inadmissible. » Il ne sera pas analysé pour le bouleversement qu'il apporte à la prosodie, dans son aspect de minage pratique et didactique du vers « dit » libre, etc.. La description, dans ce sens (« on a touché au vers »), est tout à fait minutieusement menée par Jacques Roubaud dans son chapitre sur le « mètre éner gumène » de *la Vieillesse d'Alexandre*⁴ ; on y renvoie. Pour sa part, Christian Prigent⁵, dans sa monographie sur Denis Roche, met en évidence les présupposés

ces formes du discours narratif que l'on nomme encore, sans doute par l'impuissance de lecture, *poésie*. »

3. Restituons le contexte de cette formule, très instructif pour ce qu'il y est dit de l'identification rochienne du voir/entendre : « Dans *Louve basse* le côté machinerie, montage, et l'alternance des textes avec des parties plus vocalisées ou gutturalisées ont un rapport direct avec ce qui est vu. On peut penser à la musique : la musique est pour moi de l'ordre d'un fantasma qu'on regarde. Instrument ou voix, c'est toujours l'effort cantatoire, la spécialisation « effortive », si je puis dire, de l'instrumentiste, qui m'intéresse. De là ma tentative désespérée d'identifier ma machine à écrire à l'instrument et à l'organe. » (Réponses à Jacques Henric, in *Art Press*, juin 1976.) Il faudra se souvenir de ces lignes en lisant *Notre antéfixe*.

4. « Le mètre éner gumène », p. 163-178, in Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*. *op. cit.*

5. Christian Prigent, *Denis Roche*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1977. Ouvrage indispensable pour comprendre la portée de l'intervention critique de Denis Roche. Tout en ne partageant pas le point de vue mimétique qui débouche sur l'illusion d'une « mécritique » : « il y aurait à produire, dans le code de la glose, une intervention équivalente à celle que produit Denis Roche dans son

théoriques, idéologiques, qui animent cette démarche. On ne répétera pas non plus ces généralités philosophiques. Ce texte sera simplement relu, pli selon pli, comme un poème, c'est-à-dire moins pour ce qu'il contient d'énergie destructive que pour ce qu'il figure, malgré tout ; pour ce qu'il figure dans sa volonté même, de défiguration. Autrement dit, nous le lirons dans la perspective de *Notre Antéfixe* sur lequel il faudra s'attarder plus longuement, Jacques Roubaud et Christian Prigent ayant publié leurs livres avant l'explosion des *Dépôts*, et n'ayant donc pu en tenir compte. Dans *Notre Antéfixe*, la notion de « défiguration » se trouvera décalée. Ça n'est plus la convention écrite nommée « poésie ». qui est violemment défigurée : elle n'a plus de figure ; elle ne risque plus rien. Au contraire, par l'intervention formelle, celle du cadre, de la ligne, du braquage instantané, de la capture, du montage, etc.⁶, elle reçoit un nouveau visage. Le chirurgien travaille une nouvelle peau, la peau des choses, de la langue, de la page, qu'il défigure et refigure, à volonté, jouissant de sa maîtrise. Cette poésie défigurative se présente donc aussi comme une poésie refigurative, autrement. On tentera de le montrer. Le retour aux textes doit cependant s'accompagner d'une dernière remarque préliminaire ; le « terrorisme » de Denis Roche s'escorte trop souvent, de la part de quelques exégètes fascinés, d'un terrorisme critique dont il convient de n'être pas victime. Il en va à cet égard de Denis Roche comme d'Antonin Artaud. Lisons par exemple : « Le texte n'est alors pas autre chose que cette vidange et ce tournis à vide des modèles formels. C'est pourquoi nulle auscultation des significations isolées qu'il charrie, nulle formalisation de sa structure, nulle topologie de son espace signifiant ne peuvent rendre compte de l'opération sémiotique qui y joue⁷. » Une telle déclaration

propre site (la « poésie »), c'est-à-dire un désamorçage frustrant le programme de la lecture-de-critique-de-poésie ; une mécritique en somme » (*op. cit.* p. 67).

6. Ces catégories seront décrites dans notre chapitre sur l'*Antéfixe*.

7. Christian Prigent, *op. cit.*, p. 73. Prigent lui-même a fourni d'ailleurs, sous le titre « Explication de texte », la meilleure lecture rapprochée d'une série rochienne : les « Douze textes » du *Mécrit*, in *TXT* n° 6/7, hiver 1974.

n'est nullement impertinente aux textes du *Mécrivit*. Bien au contraire, on le verra. Mais elle est beaucoup trop définitive, et risque d'interdire en fait l'accès au mouvement du texte, qui produit incessamment des effets de sens, des effets de structure, des « effets d'intrigue » comme le dit Denis Roche lui-même. Effets qui ne sont pas du tout secondaires, ni du tout là uniquement pour être dénoncés comme traces diaboliques (le Sens, le Récit, la Représentation comme figures du Mal absolu), mais aussi calculés au plus près, ménagés, pour diriger le plaisir du lecteur, selon une économie porteuse. On ne se laissera donc nullement impressionner par l'interdit qui frappe ici ou là la prise en compte, et le compte tenu, de ces effets : ils font partie de l'« opération sémiotique » en jeu. On verra par ailleurs que Denis Roche, s'il va plus loin, ailleurs, doit et ne doit pas être pris au mot (théorique). La problématique déployée dans, et par, *Notre Antéfixe* est une problématique, à mes yeux du moins, intérieure à ce qui se joue, historiquement, dans cette histoire de l'amour de la langue, depuis 1820. Et ce ne sont pas les *Notes et Commentaires* dont Denis Roche accompagne certains de ses textes qui me feront penser le contraire. Lamartine n'avait pas agi autrement.

Le spectacle est enterré : *La poésie est inadmissible*

« La poésie est inadmissible. » Cette proposition, parfois complétée, dans quelques mémoires, de sa suite « logique » : « d'ailleurs elle n'existe pas », est certainement l'une des plus célèbres du poète Denis Roche⁸.

8. Il existe trois textes sous ce titre, soit dans sa forme courte, soit dans sa forme développée. Le premier, celui que nous reproduisons, fut publié pour la première fois dans la revue *Tel Quel* (n° 31, automne 1967). Il sera repris en 1972 dans *le Mécrivit*, en position initiale dans le recueil, donc avec la valeur de point de départ d'une « démonstration », qui trouve son terme avec le texte du « Mécrivit » (1971), fournissant le titre du livre. Le second est la contribution de Denis Roche au recueil collectif *Théorie d'ensemble*, publié fin 1968 par le groupe *Tel Quel* ; il se compose de sept pages de « prose » théorique suivies de six séquences de vers.

Elle résume ce que l'on sait de lui. Il y a là une réussite particulière : la proposition, affirmative-négative, en apparence paradoxale, assez joyeusement provocatrice s'est en quelque sorte substituée au travail qu'elle recouvre, et dont elle n'est en somme que la conclusion. Ce travail, pour le montrer, j'ai choisi d'adopter le moyen qu'utilise Denis Roche lui-même pour ses *Dépôts*, celui des commentaires⁹. Le procédé n'est qu'en apparence discontinu : ce qui tend à être mis en lumière c'est au contraire, dans sa réalité progressive, la production d'un espace par chevauchements, altérations, sauts et ruptures. Et ceci sans paradoxe : il y a en effet, croyons-nous, une régulation progressive des types de ruptures. Au-delà d'un certain nombre d'occurrences, un nouveau protocole de lisibilité s'instaure, les modalités de la défiguration étant apprises, une figure refigurée s'impose, devient lisible. Le récit chante selon son autre musique. Et nous l'entendons. Le commentaire, et la lecture du commentaire devront donc moins s'attacher à la désignation locale du sens qu'au mouvement, à l'effort en avant, à l'action en cours. On y verra nettement se dessiner le croisement de deux fils conducteurs¹⁰ : un axe narratif fortement sexualisé, réduisant toute fiction à l'ordonnance désordonnée d'un fantasme, et un axe métatextuel, l'axe critique, autocritique, théorique, l'un venant constamment se rabattre sur l'autre. Et, en manière de basse continue, l'omniprésente tension littérale : faire ce que l'on dit, dire ce que l'on fait. Le texte se compose de six fragments séparés par deux quatrains de Jodelle, la construction

On retrouve enfin la formule développée en titre général d'une série de onze séquences de vers commençant tous par « la poésie est inadmissible. D'ailleurs elle n' existe pas » (en italique), publiée pour la première fois dans *Manteia* (n° 4, automne 1968), également reprise dans *Le Mécrît* en 1972.

9. Peut-être faut-il ajouter aux justifications qui suivent l'espoir d'apporter, indirectement, une contribution positive à l'introduction de Denis Roche dans les manuels scolaires.

10. Métaphore « électrique » si l'on veut. C'est en effet de (haute) tension qu'il s'agit, et de conduction d'énergie. Mais, aussi bien, dans cette histoire où surgissent et Thésée et le Labyrinthe, le fil se justifie de lui-même.

de l'ensemble étant tout à fait symétrique : les trois premières séquences comportent respectivement 18 vers, puis 17, puis 16, soit en tout 51 vers, et les trois dernières 19, puis 19, puis 13, soit en tout également 51 vers. Cette bipartition du texte autour du huitain central est encore accusée par le point final après la troisième séquence, seule ponctuation forte de tout le poème, en fin de page. Si l'on ne peut affirmer que Denis Roche a précisément calculé cet équilibre, il n'en reste pas moins que l'effet de miroir est net et sans conteste. Et je ne crois pas, pour ma part, que cette exactitude structurale soit seulement pensable sous la thématique de l'érosion, de la « vidange du contenu poétique », « opérée au travers d'une sophistication matérialiste de la formalisation poétique » (Prigent). Une telle mise en scène symétrique relève également à mon sens d'une nécessité rythmique et refigurative qui trouvera son efficacité maximum dans la série des *Dépôts*, avec l'invention d'un espace rectangulaire, égal, systématiquement ordonné, qui piège le réel et le fait chanter, selon la stricte régularité d'une musique répétitive. Autrement dit, sans nier la réalité ici d'une poétique à dominance autodestructive, je dirai simplement que, de surcroît, une forme se cherche, et sera bientôt trouvée. Un poème comme celui-ci contient virtuellement, et sans doute exige, la poésie ultraréaliste, photomusicale des antéfixes¹¹.

11. Seul le texte de Jodelle, au centre du poème, ne sera pas expliqué. Il conservera, dans notre lecture, son rôle structurel de point aveugle. Mais ce texte agit dans les six séquences commentées ; il en sera, évidemment, tenu compte.

LA POÉSIE EST INADMISSIBLE

un langage dont la sollic — solennité congédie
Et ne plus pouvoir même en recevoir quelque ambi-
Guïté, un train d'idées mourant, intermédiaire
De toutes les autres. J'offrais à cette jeune
Femme un comble seulement et il n'y avait aucune
Différence entre nous. Alors voici :

« L'absurdité se détruisait. Bacon de Verulam
dit que toutes les facultés transformées en
art deviennent stériles. Léopardi prétend com-
Menter cette remarque extrêmement juste en l'
Appliquant plus particulièrement à la poésie.
— cher d'un pas d'elle, chair mal appuyée
sur un miroir mi-arrondi, un curieux calme
matinal plane sur notre malaise : honte, ni
souffrance, ni répit ou si l'on veut tous
les tuyaux vert clair foutus sur l'herbe
nous réfléchiraient dans la rue comme deux
choses raisonnables

Pas de limitéta — pas de limite au plaisir
Du mélange. Il l'enjambe. Ou sa jambe à elle
Est passée sur le grand dos. Du défaut, du
Grand dé il se retirera tout à l'heure à pl
ein ventre — seulement quand je l'aurai dé-
cidé/Je Le fais le conspue et le fait mouvoir
contre elle et le saurait-elle qu'ici même
Du coup, sur le champ, sauvagement d'un coup
Index j'interromprai les mots Il n'y
aurait plus que la voix mal parfumée-Thésée
De Jodelle inscrivant ses vers :
Celuy qui sçait l'architecture vraye
De cest amour, que ma loy veut que j'aye,
Du défaut se retire :
Et quand il voit des choses les mieux nées
Par tant de temps de graces ruinées,
Sans aimer il admire

Par tant de temps marchant dans des Grèces ruinées, sans aimer j'admirerai d'en sortir une lumière où je marche sur la ligne qui suit
Celui qui sçait quel toast il découvre ni quand
Dans quelle demeure si ce ne sera pas pour nous
Une aise, une heure d'aise, l'abondance qui
Nous a si bien défigurés, tous les deux :
Au-dessus de quelques autres excellences, nous
Élevons pour les cultiver toutes les trouvailles
De peu d'importance la/tranquillité de l'ordre
(et si c'était la guerre) n'est que saloperie.
Ça fait 23 signes et, même alignés, on ne peut en
Ceinturer ton sein qui est infranchissable et
Que tu caches toujours quand je suis sur le
Point d'en associer la vue au plaisir de
Savoir ce qu'il en incombe à ton regard.

Bransle dispos sa charge souslevant,
D'un mouvement à la vague semblable,
Qui bat les flancs (sous un vent agréable)
De quelque Nef, en la Mer de Levant ;

Et doucement s'abaissant, s'eslevant,
Tourmente l'ancre en son port favorable,
Port désiré de grace pitoiable,
Joint à l'abri de l'ennemi, du vent. (Jodelle)

« puis l'œil égrillard, qu'il faut donc
Que son poussoir soit haut pour que si
Puissamment il s'agite en son aïne. Qu'il
Meure et parcoure la flamme plus mal qu'hu-
mainement ! « Belle denrée de la phrase,
Belle aura l'écu sanglant plaqué sur la
Belle affriolante — Nous voulons dire une
Harmonie une paix langueur voudriez-vous vous
Dévider s'il vous plaît de l'infini indiscutable
Et ce faisant voudriez-vous n'être plus jamais
Qu'ordure et discipline, printemps vacher garantie
D'la poésie = tout le monde est philosophe
Autour des tables d'italiens je vous réserve
Ma haine en grande forme d'ellipse coliséeenne.
Regardez, comme dit Stendhal, l'estampe de Lesueur
Ou la gravure de l'Encyclopédie. Mais l'Hercule
Atrabilaire n'est pas plus variable que l'Euripe
Et je noie la poésie comme un judicieux pain au
Miel dans un nuage de considérations et d'effectifs

Ni debout ni assis je ne puis être autrement
Que jaloux — mais mes vers furent longs mon
Doigt quand ton arc est si fort te casserait
Vraisemblablement le pubis “bien qu’aussitôt
chû” tantôt il se propose l’une comme une al-
comme une extension d’altercation, tantôt sa
besogne le fait incliner tout contre les inci-
sions en forme de cuisse qu’il a faites dans le
bois. C’est une commande et la seule parmi les
Langues vivantes, celle qu’il brosse contre les
Degrés qui mènent à la vierge des marins puis au
Blockhaus (casemate ici on dit) et au labyrin-
the au nez à l’ardoise, oviducte recherche en
Tout l’essence infiniment belle qui une fois
Vraiment déployée empêchera que mes libertés
n’aient le produit suivant : je suis derrière
Un mur et depuis l’autre côté on me couvre de
Pierres (lapidation rituelle, cherchez la cy-
priote ou la berbère, feu Lalie) mais c’est

Elle qui meurt atteinte de plus de deux jets.
—yant jeté des coups d’œil sur sa nu-
Que étincelante j’osai m’emprare (rectifi-
cation : j’osai m’emparer) d’une cloche en
forme de missel ensu. “Rien les pensers, les
Soupirs et les larmes, rien mes discours qu’
On voudrait semer en ces lieux (en ces lieux
—————ouleur, blâme, échange même de
Textes ou les capitales (CAPITALES, hein) tou-
Jours à yeux de goujon, me suis-je assez fichu
D’elles toutes, Heureuses ou Lunes ou Endymion
Une leçon par jour sur le paratonnerre
Aurait aussi bien fait l’affaire

Denis Roche.

Séquence numéro 1

Vers 1 : Sous le titre, on ne peut pas ne pas entendre ce vers comme une définition de la poésie : la poésie comme un langage, comme ce langage « dont la solennité congédie ». Le verbe, employé absolument, désignerait alors une des fonctions de la poésie, une des raisons de sa prise à partie. Si la poésie est ce langage qui congédie (le lecteur), ce langage excluant (par sa perfection même), il faut, sans doute, l'attaquer par où il exclut, miner, par exemple, cette perfection, la faire dérailler, ici même, pour commencer, sur le mot « solennité » qui ne s'écrit qu'après un hoquet, un bredouillement ou lapsus machinique. La poésie comme un langage donc, dont le lisse va être faillé, comme un langage qui sera « sollicité » (selon une autre lecture possible), ou encore qui sera l'objet d'une « sollicitude » particulière, par l'accent mis sur les ratés, la mise à nu de tous les dérapages. À partir de ce premier vers s'ouvre une isotopie métatextuelle, qui sera honorée jusqu'à la fin, conformément aux promesses du titre.

Vers 2-4 : Fin de l'ambiguïté. Qu'est-ce à dire ? Nous sommes (nous allons être) dépossédés, nous ne « recevrons » plus (nous précisions les ci-devant « récepteurs » du message poétique, pour utiliser la terminologie des linguistes-poéticiens des années soixante-soixante-dix) ce qui faisait un des merveilleux délices de l'énoncé poésie, son ambiguïté sémantique ou sa « richesse » ambiguë (comme on disait plus traditionnellement). Si le texte de Verlaine, celui des surréalistes ou celui d'Apollinaire ont été de si bons objets pour les poéticiens, c'est parce qu'ils possèdent cette qualité d'illisibilité qui est, en fait, une qualité de surlisibilité : leur difficulté sémantique est liée à l'aménagement, par des voies diverses, mais peu importe, d'un miroitement du sens, d'une multiplication du signifié. Face à cette seconde « définition » de la poésie (d'abord envisagée comme langage parfait, ou solennel, ou sacré), la poésie comme langage essentiellement, et heureusement, ambigu, Denis Roche annonce simplement

l'ouverture d'une autre possibilité : la poésie comme langage littéral (ininterprétable). Le langage de la vérité littérale. Le texte ne dit rien d'autre que ce qu'il dit, au moment où il le dit. Un langage, donc, dont l'absence d'ambiguïté nous invite à lire, à nous approprier, le texte au présent, dans son et notre présent. La poésie dès lors redeviendrait peut-être lisible, sa difficulté tenant non plus à son trop de sens, mais à son « réalisme » primaire, agressif, déroutant, en effet contradictoire à toutes nos habitudes.

Vers 4-6 : Ouverture de l'axe narratif qui va courir tout au long du texte. Présentation des « personnages » : un je (masculin) et une « jeune femme », on se doute qu'il va y avoir débat amoureux, la poésie étant notamment le lieu de ce débat-là (les amours : cf. Jodelle, Ronsard ou Corbière, chez elles se colorent en jaune) ; le récit ira d'un « don » (vers 4 de cette première séquence) à une lapidation (fin de la cinquième et début de la sixième séquence), en passant par divers moments de plaisir ou de violence. Le « comble » est ici présenté comme un minimum, et, de fait, le poème ne connaît pas les nuances de la gradation, il se porte immédiatement au plus fort de la tension, et tâche de s'y maintenir. Le lecteur est par ailleurs averti de perturbations possibles, qui peuvent affecter, entre autres choses, le fonctionnement des pronoms, le point de vue narratif, l'identité en général : « et il n'y avait aucune / Différence entre nous ».

Vers 7-11 : Début, au centre de sa séquence, de la scène intertextuelle, Bacon, Leopardi, la philosophie, la poésie sont ici à la fois pour ce qu'ils disent (l'art, la poésie comme activités « stérilisatrices ») et comme exemples : la Poésie ne dit pas seulement l'amour, elle remue des savoirs, elle ne produit pas seulement des effets de savoir, elle inscrit et exhibe ce savoir ; la poésie est toujours, en quelque façon, épopée du savoir ; quelques poètes en tirent la leçon directement (Hugo, E. Pound par exemple), d'autres beaucoup plus hypocritement, si l'on peut dire ; ce qui intéresse Denis Roche, c'est en tous

les cas de montrer le moteur, de sortir les noms propres, qui sont le sujet même du poème, de tout poème (ici Bacon et Leopardi, plus loin Jodelle, et Thésée, Hercule ou Endymion). Autre manœuvre : Denis Roche écrira plus loin (quatrième séquence) qu'il « noie la poésie » « sous un nuage de considérations » : noyade exemplifiée ici, le miel de la poésie étant tout à coup recouvert. par le « commentaire » et le commentaire du commentaire, les rigueurs de l'axiome, envahi par ses bords (le discours *sur* la poésie).

Vers 12 et suivants : Retour à (ou de) l'axe narratif ; « cette jeune femme » est repris par « elle » (vers 12), puis le couple est en quelque sorte confirmé grammaticalement : « notre malaise » (vers 14), « nous réfléchiraient » (vers 17) ; Toutefois, selon un léger décalage, l'imparfait du début (« j'offrais », vers 4) est abandonné au profit du présent (« plane », vers 14). Le récit ne s'installera pas dans une continuité temporelle.

Séquence numéro 2

Vers 1 : Formellement, le premier vers fait écho à celui de la séquence précédente. Même raté machinique non effacé. Si l'on s'en tient à ce vers sans franchir pour l'instant sa limite formelle, on se trouve en face d'un mot d'ordre, « pas de limite au plaisir » qui se suffit à lui-même. Sur l'axe métatextuel, l'écriture est indexée comme liée au plaisir, comme pratique de plaisir essentiellement transgressive, l'accent étant mis sur le refus des limites, donc des règles ; d'une certaine façon le plaisir est déclaré le principe moteur de l'écriture, excluant la régulation et la censure ; le poème que nous lisons se voudrait caractérisé par le franchissement incessant de toutes les limites, à commencer par celle du vers, par l'enjambement, mais aussi bien de beaucoup d'autres (l'homogénéité, la linéarité, etc.). Sur l'axe narratif l'histoire d'amour, amorcée dans la séquence numéro un, s'inscrit comme histoire entre les corps, ce dont va témoigner toute cette seconde séquence ; « honte », « souffrance », « répit » du

fragment précédent, encore bien abstraits, vont faire place à la jambe et à la motricité sauvage.

Vers 2 : Le plaisir est donc spécifié comme plaisir du « mélange » (ce qui permet, rétroactivement, une meilleure lecture du vers 6 de la séquence précédente : « il n'y avait aucune / Différence entre nous »), et ce mélange se spécifie lui-même simultanément comme enjambement corporel et comme enjambement prosodique. Metatextuel et narratif se chevauchent donc. On n'insistera pas sur l'importance évidente de l'enjambement dans cette prosodie « mécrrite » : la « poésie » est notamment ici rabattue sur sa définition la plus formelle : découpage du discours en vers de longueur à peu près égale. Le vers se définissant donc par sa longueur et par le passage à la ligne : il ne s'arrête pas quand il comporte un nombre déterminé de syllabes, mais quand il ressemble, « à peu près » à un alexandrin (à un vers long), son identité est donc réduite à son apparence ; de plus, bien sûr, la « limite » du vers est constamment franchie par le sens, et l'enjambement, de figure expressive qu'il était, devient ici spectaculairement, le moteur principal de l'emportement, de la chute vers le bas (de page).

Vers 3 : Passage du « grand dos » au « défaut », puis au « grand dé », la superposition « dos-défaut » étant alors réalisée. Glissements progressifs du texte, dans son détail, mais aussi des axes les uns sur les autres, comme prévu depuis la position très nette de la problématique de l'enjambement et du mélange : on va donc passer aussi de l'enjambement préparatoire à la pénétration (« le faire se mouvoir »), vers 6, « se retirer », vers 4, « interrompre d'un coup », vers 8), de l'enjambement comme posture prosodique à tel segment littéral (au vers 8) interruption concerne d'abord « les mots ». Aucune différence ici, pour reprendre les termes déjà rencontrés, entre le corps de « cette jeune femme » et le corps de la langue. Passage aussi du texte de Denis Roche au texte de Jodelle (retranscrit des vers 12 à 17), et tout à fait intégré au texte tuteur : le vers 4 « il se retirera tout à l'heure » récrit le vers 14

(de Jodelle), mais tout se passe comme si c'était Denis Roche qui engendrait Jodelle (qui engendrera à nouveau Denis Roche, au début de la séquence suivante), système d'échanges contrôlés, annulant les distances et court-circuitant l'histoire de la poésie. Jodelle, Denis Roche, « aucune différence entre nous ». Le « tout à l'heure » du vers 4 est une de ces vérités littérales auxquelles nous faisons allusion en commentant la stratégie du refus de l'ambiguïté, il signifie tout simplement : dans quelques instants, un peu plus bas, au vers 14. Défaut : « Terme de grammaire ancienne par lequel on désignait, le retranchement de quelque chose, par exemple la *syncope*, c'est-à-dire le retranchement de lettres dans un mot, et l'*ellipse*, c'est-à-dire le retranchement d'un ou plusieurs mots dans une phrase » (Littré, 1863). « L'architecture vraie » (Jodelle, v. 12) de ce poème est une architecture par défaut (ou « interruption ») ; on rencontrera plus loin (quatrième séquence) l'« ellipse colisée », ou l'ellipse monumentale, par l'intermédiaire de Stendhal (autre écrivain très elliptique).

Séquence numéro 3

Vers 1-2 : Reprise, rebond, à partir des vers 16-17 de la séquence précédente (Jodelle). Thésée (II, vers 10) et les « grâces ruinées » (II, vers 16) induisent la Grèce et ses ruines, « Grèces ruinées ». La représentation peut tenir au changement d'une voyelle. La scène est dans la langue, le paysage dans la bouche. La rime jodelienne retire-admire est reconduite, par la reprise au futur du verbe admirer, suivi immédiatement de « sortir » ; quant à la rime nées-ruinées, elle est reprise au plus près, condensée par l'écartement du mot : rui-/nées. Il n'est sans doute pas excessif de voir se réintroduire ici, implicitement, l'axe métatextuel ; l'écriture nouvelle comme productrice de ruines, ou écriture *sur* des ruines (parmi les plus solides, s'agissant de notre tradition poétique européenne, celle de la Grèce mythologique).

Vers 3 : « Je marche sur la ligne qui suit. » Segment littéral. Autre façon de dire l'enjambement. Comme écrasement. Mais ici, dans son fonctionnement local, la ligne qui suit étant un composé de vers de Jodelle, la phrase commente ce que nous venons de dire (note précédente) : marcher sur des ruines, c'est marcher sur la poésie, la fouler.

Vers 5 et suivants . La série narrative continue de se constituer, le « couple » étant toujours présent, si l'on ose dire, au milieu des ruines. Il se constitue et se défait, en même temps, le vers 7 désignant d'ailleurs, explicitement, la « défiguration ». « Je » donc (vers 2), puis « nous » (vers 5), puis « tous les deux » (vers 7). Enfin, par changement de position narrative, la séquence s'achève (vers 12 à 16) par un segment déployant la relation je-tu. Le corps de la « jeune femme », quelque peu disloqué, s'inscrit progressivement, (sa) chair (séquence I), sa jambe, (son) ventre (séquence II), ton sein (ici même), plus loin encore, le pubis, la cuisse et la nuque.

Vers 6 : On constatera que l'« aise » a pris la place du « malaise » (séquence numéro un). Peut-être s'agit-il de mimer, de loin, le battement euphorie-dysphorie qui rythme toute narration « bien construite ».

Vers 9 : Sur l'axe métatextuel : volonté explicite de valoriser la non-valeur. Dans notre culture, on le sait, la « trouvaille » jouit sur le plan littéraire et artistique en général d'un statut tout à fait inférieur. Elle peut amuser, elle est jugée comme parfaitement inauthentique et superficielle ; il ne faut surtout pas en abuser. Denis Roche, on le voit (passim), s'abandonne à la trouvaille, il laisse même, à de certains moments, la machine travailler pour lui. La moindre « faute de frappe » est élevée à la dignité littéraire.

Vers 10-11 : Le débat, ou le débit, lyrique-narratif est, on l'a vu, notamment troublé par l'insert axiomatique, depuis « toutes les facultés transformées en art deviennent stériles » (I). En II, à l'initiale : « pas de

limite au plaisir ». Ici : « la/tranquillité de l'ordre n'est que saloperie ». Plus loin (IV) : « tout le monde est philosophe ». La tension passionnelle et la mécriture ou foulement des ruines supposent le désordre, c'est-à-dire le refus des censures. Au minimum, si le désordre n'est pas proclamé parmi les « excellences » (mot du vers 8), l'ordre est violemment contesté. Voir plus loin encore : « ordure et discipline » (séquence IV, vers 11), et notre commentaire à ce vers.

Vers 12 : Rencontre significative d'un segment littéral (« ça fait 23 signes ») et de l'axe narratif. La ligne d'écriture est appelée à « ceinturer (le) sein » de l'héroïne-destinatrice. Cependant elle ne peut le faire. Le signifiant a du mal à rattraper le représenté. Hiatus qui ne se laisse pas facilement « combler ». Le plus simple est peut-être, précisément, de le faire voir, « sans vergogne », dirait Ponge.

Vers 14-16 : La séquence (et la première partie du poème) s'achève sur une (très) longue phrase, très lisse (cinq lignes d'« aise »). Ainsi l'articulation est, formellement, marquée. La voie est ouverte aux deux quatrains de Jodelle, une seule phrase, d'un mouvement très continu.

Séquence numéro 4

Vers 1 à 5 : Les cinq premiers vers sont sur l'axe narratif-érotique, à partir du vers 5, avec l'introduction du mot « phrase », il y aura, pendant trois vers, chevauchement explicite des deux axes, l'axe narratif et l'axe métatextuel. À partir du vers 7, et jusqu'à la fin, c'est l'axe métatextuel (sur la « poésie ») qui s'imposera. Les vers 1 à 5 comportent deux phrases sous guillemets dont la seconde est de tonalité jodelienne, avec la « flamme » et l'hémistiche d'alexandrin, chevauchant deux vers : « plus mal qu'hu-/mainement ». Citation, quasi-citation, ou pastiche, qui justifie les guillemets. Quant à la première phrase, elle est bien de Denis Roche, sans conteste, mais elle est prise dans le même mouvement citatif ; elle semble reprendre,

transcrire, traduire, la métaphore de Jodelle dans le quatrain qui précède immédiatement. Lecture des huit vers de Jodelle : l'agitation dans l'aine reprend le « branle », le « mouvement », etc.

Vers 2 : Le « pousoir » : instrument chirurgical, bouton déclencheur ou sexe masculin (« écu sanglant » du vers 6), il est bien l'outil de l'effraction violente, d'une certaine « puissance » exploratrice, mais surtout destructive. Il s'agit, pour l'instant, de pousser la poésie hors d'elle-même. Dans la série des *Antéfixes*, alors qu'il pourra se croire sorti du manège, il redistribuera de façon beaucoup plus symétrique, les rôles sexuels.

Vers 7 : Segment littéral. L'exégèse interne est évidemment déceptive, si l'on cherche à faire coïncider le dit et le vouloir-dire. Il reste que c'est l'inscription de ce « vouloir-dire » qui lance la séquence métatextuelle, ensemble de « considérations » (selon le mot du vers 19) sur la poésie, jusqu'à la fin de la page. Il y a bien, dans tout ce texte, un « vouloir-dire », un propos toujours en belligérance avec le dit, l'énoncé (excessivement scandé et obstrué), mais qui joue, lui aussi, le rôle d'un « pousoir ».

Vers 8 : « harmonie-paix-langueur » définissent assez une certaine idée-image de la poésie (ou d'une certaine poésie bloquée sur cette image, issue du romantisme – pour l'harmonie –, mais courant jusqu'à Verlaine – pour la langueur). Sur quoi vient se « plaquer » (vers 6) l'écu sanglant des vers qui précèdent.

Vers 8-9 : Une question est posée (mais sans point d'interrogation), et à qui ? À la poésie par exemple (ici en position d'être la « Belle »), interpellée par la Bête, un peu monstrueusement, « plus mal qu'humainement » en tout cas. À partir d'ici, la définition du vers 8 se grossit d'un certain nombre de termes tournoyants : à l'harmonie déjà citée (à comparaître) s'ajoutent l'« infini », vers 9), puis l'ordre

et la beauté, le luxe le calme et la volupté, ici récrits, pour l'ordre, en « ordure et discipline » (vers 11), pour le reste, en harmonie, paix, langueur, printemps ...

Vers 12 : Tout cela s'achève par l'axiome : « tout le monde est philosophe », qui refait (mais au présent) « La poésie sera faite par tous ». Par quoi la poésie-la philosophie se banalisent ou s'évaporent, vers les déclarations franchement négatives de la dernière séquence (« rien les pensées », etc.), et la conclusion, en italique, de tout le texte (cf. VI, vers 12-13).

Vers 14 : À n'en pas douter, « ma haine » reprend « son aine » du vers 3, abouchant ainsi l'affectif théorique et l'effectif érotique, l'axe métatextuel et l'axe narratif. La qualification de cette « haine », « en grande forme d'ellipse colisée », se situe hors toute figuration possible, la collision du psychologique et de l'architectural produit ces ruines (de sens) sur lesquelles nous sommes bien obligés de marcher (un peu plus loin, ce sera le labyrinthe). Notons tout d'abord l'humour incisif, puisque produit par l'incise dans l'attendu « en forme d'ellipse », d'un adjectif qui fait bouger la syntaxe : « en grande forme » d'ellipse. À ce point du texte, le lecteur ne doute pas un instant que le narrateur héros (bientôt Hercule) ne soit « en forme ». Par ailleurs, le Colisée, appelé d'abord par les « tables d'italiens » du vers 13, est également engendré phoniquement : aux deux bouts du vers la même figure se répète, inscrivant peut-être ici les deux foyers de l'ellipse : « ma haine... colisée ».

Vers 15 et 16 : Les deux vers suivants sont engendrés par le Colisée. Renvoi du Colisée à Stendhal, de Stendhal à Lesueur, de Lesueur à l'Encyclopédie. La profondeur infinie du renvoi intertextuel se trouve ainsi thématifiée, en même temps que mis à nu son arbitraire. Stendhal : « Il faudrait que le lecteur qui n'est pas à Rome eût la bonté de jeter les yeux sur une lithographie du Colisée (celle de M. Lesueur), ou du moins sur l'image qui est dans l'Encyclopédie. » (*Promenades*)

dans Rome) ; cf. J.-B. Lesueur, *Vues choisies des monuments antiques de Rome* (1827, vers 16-17) ; on accordera aisément l'identification héroïque du poète qui vient de décrire sa haine : Hercule atrabilaire accomplissant ce dernier « travail » : noyer la déesse Poésie (cf. les trois derniers vers).

Vers 17-19 : Les trois derniers vers reviennent explicitement à la poésie, par l'intermédiaire de l'inscription mythologique. La variabilité de l'Euripe, ou plutôt sa non-variabilité, renvoie évidemment à Apollinaire (« Le voyageur », *Alcools* : « La vie est variable aussi bien que l'Euripe »), qui se trouve donc, en fin de séquence, mielleusement assassiné.

Séquence numéro 5

Vers 1 : Concerne la posture du sujet. « Ni debout ni assis » suggère la posture allongée, ou accroupie, ou l'on ne sait quoi, le lecteur étant de toute façon amené à fantasmer le corps, le geste, la position, et tout ceci, probablement, sur l'isotopie sexuelle de l'axe narratif ; mais le poème ménage un saut, une rupture, coïncidant ici avec le passage d'un vers à l'autre, d'un axe à un autre, de l'axe physique à l'axe psychologique, de l'isotopie sexuelle à l'isotopie psychologique, « debout-assis » vs « jaloux ». Sur l'axe métatextuel, ce que ce jeu désigne, c'est l'instabilité systématique du texte rochien qui ne s'arrête sur aucune position.

Vers 2 : Segment littéral. Le passé simple renvoie les vers au passé, au révolu. Commence par un bégaïement « mais mes » (participant de la stratégie d'ensemble de progression par répétition-correction, sans effacement de ce qui précède, « mes » est ici issu de « mais ») ; même processus atténué en fin de vers : « longs mon ».

Vers 2-4 : Reprise sans transition du récit érotique-amoureux. Selon la loi de la mobilité maximale (cf. vers 1), la position narrative a changé,

nous sommes au présent de la Scène, dans le présent de la confrontation je/tu. La transition s'effectue autrement, il est vrai, selon la continuité des possessifs : mes vers, mon doigt, ton arc, (ton) pubis. Travail au corps à corps, si l'on peut dire, la «longueur» des vers venant peut-être ici tout simplement battre sur la dureté ou la fragilité du pubis. La poésie rencontre sa vérité sexuelle. Sa véritable tension. Proximité peut-être ici de Diane (et de son arc) ; cf. les sonnets du début des *Amours* de Jodelle.

Vers 4-5 : Lambeau de citation errant, tombant d'un vers sur l'autre. Autre type de rupture, celle des niveaux de discours, la confusion étant augmentée par l'absence de marques originant le segment cité. La hiérarchie et l'articulation des niveaux de discours est en quelque sorte laminée par le vers ; des ruptures apparaissent formellement (guillemets par exemple, ailleurs italiques) mais en même temps la juxtaposition ressoude le tout, au profit de la perturbation sémantique maximale.

Vers 5-6 : La suite est fortement organisée par la structure « tantôt... tantôt », mais, en contrepartie, le « il » est difficilement assignable ; selon une lecture globale, le lecteur identifie ce « il » au narrateur héros (au prix d'un nouveau passage ultrarapide du « je » au « il », d'une position à une autre) ; selon une lecture plus linéaire il se demandera s'il s'agit du doigt ou du pubis. Qu'importe, car ce qui est lu, c'est la scène, indépendamment de sa logique figurative, dans ses lignes de force essentielles : tension de l'arc, virtuelle cassure, chute rapide, puis altercation (vers 6). La séquence comprend également un segment littéral, avec un piétinement sur le mot « altercation » commencé, puis abandonné, puis repris et définitivement adopté dans un nouveau contexte à gauche (ou plutôt un réaménagement, une « extension » précisément de son contexte). Le mot s'inscrit donc progressivement si l'on veut et l'accent est peut-être mis sur le caractère littéral de l'opération, compte tenu de la valeur autoréférentielle

possible du mot « extension ». Dans une autre perspective, on peut supposer que quelque lecteur suppléera autrement, au bord du vide en fin de vers : al-(tération?) ; ce qui renforcerait l'axe métatextuel, l'altération étant un des principes régulateurs du poème.

Vers 7 « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait pas le sens, mais les besognes des mots » (Georges Bataille *Documents*, Éditions de Minuit, p. 177). Nous ne quittons pas la scène érotique. À la fin de ce même vers et au début du suivant, le mot « incision » fait à lui seul segment littéral dans la mesure où le texte réalise sa signification en le sectionnant : inci-/sion. Comme le virtuel « altération », « incision » est une des catégories du programme formel que le texte effectue.

Vers 9 : À « bois » (point final), terminaison d'un parcours. Il aura couru, ou chuté, de « doigt » (vers 3) à « bois » (vers 9) ; les deux mots sont d'ailleurs en même position prosodique : tout début de vers, sans article.

Vers 10 : Où il est question des « langues vivantes » (ailleurs, des « langues mortes », le grec, le latin) : ici l'allemand (Blockhaus), la trace de l'italien (casemate) et l'inscription durable du passé dans la langue présente (labyrinthe, oviducte). Le texte est donc aussi le lieu où se croisent les langues. Travail de brossage. La langue est brossée contre les degrés (ou contre les vers, à l'« échelle » de la page). Ces langues « vivantes » sont aussi, sur l'axe narratif, les langues de bouche, proches du nez (du vers 13). Nous ne sommes pas, à vrai dire, très loin du vers 3 : il y a le travail des langues comme il y a le travail des doigts. Tout cela montant par « degrés » (ou vers) à l'autel, au sanctuaire (il sera question plus loin de « cloche » et de « missel », dans la dernière séquence), à la « vierge des marins » (que faut-il penser de cette « vierge » dans le contexte d'altération qui se déploie depuis le début?) ; qui mène aussi à la casemate, au Blockhaus, à l'ancre « oviducte »

(« conduit par lequel les œufs passent de l’ovaire hors du corps de l’animal »). Le récit se poursuit donc, avec une certaine véhémence, sans que pourtant aucun spectacle ne se constitue. Quelque chose a lieu de l’ordre de la, succion ou du brossage, de la remontée vers un lieu préservé, sacré, féminin ou masculin, selon le choix du lecteur livré à lui-même dans le labyrinthe, ce lieu précisément où l’on est privé de tout paysage (de tout point de repère). Le labyrinthe fait également revenir Thésée (cf. Séquence numéro deux). Et la stratégie du mélange bat son plein : mythologie grecque et chrétienne (la vierge des marins, la religiosité « bretonne », cf. Corbière), guerrière (Blockhaus) et amoureuse (oviducte et casemate de khasma, gouffre, sexe), etc. Cette fin de séquence est un des points du texte où la poétique de la giration (emportement rapide des séries thématiques, effets de surimpression) atteint son point de plus forte intensité.

Vers 16-19 : Final sur le fantasme de lapidation (cf. séquence suivante).

Vers 18 : « cherchez la cy-/priote » : trouvez Rimbaud exactement, les *Illuminations* : « trouvez Hortense ».

Vers 19 : quant à Lalie, elle est, par exemple, sous la cendre de « feu Lalie », Eulalie, la vierge (précisément) et martyre (précisément), célèbre objet d’une *Cantilène* ou *Séquence* dont tous les historiens nous assurent qu’il s’agit (précisément, puisque ce poème est d’une certaine manière, en droit du moins, le « dernier » de la langue française, et de toute façon, fait partie du dernier livre de « poèmes » de Denis Roche) du plus ancien poème en langue d’oïl que nous possédions.

Vers 1 : Seul cas, dans le texte, d'enjambement d'un fragment sur un autre. La phrase, commencée à la fin de la séquence précédente, s'achève ici au premier vers : « mais c'est// Elle qui meurt atteinte de plus de deux jets ». Effet d'accélération dans l'économie globale. Cet effet est accentué encore par le fait que la séquence est plus courte. Denis Roche précipite les événements. Sur l'axe narratif, c'est le « dénouement ». On me lapide, c'est elle qui meurt. Par quoi s'accroît le caractère de logique onirique : fantasme de lapidation et désir de mort ; l'histoire d'amour réintègre en surface poétique ses soubassements sado-masochistes. Evacuation de l'« héroïne » dont il ne reste qu'un fragment de corps (la nuque). Les deux « jets » – de pierre ou de Roche (Denis) – sont aussi, bien sûr, sur la composante directement sexuelle de cet axe ; composante qui trouve aussi son terme, en même temps. Spasme final.

Vers 2 : Le vers est rongé au début. Cela ne s'était pas produit depuis la première séquence (vers 12), et se reproduira, de façon accentuée, un peu plus bas, au vers 18. L'élément syncopé est sans doute un *lai*, compte tenu du participe passé qui suit, mais l'essentiel ici est l'arbitraire ostentatoire de la longueur de segment omis, ou détruit. L'enjambement « nu-/Que » fait apparaître, dans le prolongement de l'agonie sexuelle, le mot « nu(dité) », virtuellement : « (a)yant jeté des regards sur sa nu(dité) ». « Coups d'oeil » jetés (cf. les « jets » du vers 1) : ceci indexe le contraire de la contemplation : le flash, le coup (jeté, tiré). Vitesse et violence sexuelle et textuelle, ailleurs thématifiée, partout effective, effectuée.

Vers 3 : Dans le récit, la séquence au présent s'achève au vers 1. Les vers 2 à 5 se signalent par un retour au passé, avec le passé simple (« j'osai m'emparer »). Toute la dernière séquence est à la première personne.

Vers 4 : Segment littéral : la métathèse (emprare-emparer), résultat d'un lapsus machinique, est conservée (pas de retour en arrière) et signalée comme telle, dans le vers.

Vers 5 : Point après un mot incomplet. Hapax formel dans le texte. « Ensuite » ? Dans la seconde partie de ce vers commence aussi une séquence sous guillemets. Cette ponctuation peut marquer le changement de plan, le passage du récit au discours ; elle peut également signaler un fragment de dialogue, ou, aussi bien, une citation. Quoi qu'il en soit, les guillemets sont ouverts et ne seront pas fermés. Au vers 7, de la même façon (et toujours dans la même « phrase »), une parenthèse sera ouverte, mais elle ne sera pas fermée non plus. Le paysage du texte se dispose et s'ouvre en plusieurs niveaux, strates, mais ces niveaux se chevauchent, se recouvrent.

Vers 5 et 6 : Tout est renvoyé au « rien ». L'écriture thématise ici l'écriture comme rature. On a vu que Leopardi efface Bacon, comme l'art ou la poésie effacent les « facultés », comme Denis Roche efface Apollinaire, etc. Tout cela se détruit (le vers détruit le vers, la phrase détruit la phrase, etc.). C'est donc ici l'ensemble langue (« mes discours »), lyrique-psychologique (« les soupirs et les larmes »), philosophiques (« les pensers ») qui est renvoyé à « rien », à la « stérilité » (comme dit Bacon), par le texte.

Vers 8 : Comme au vers 2, le début est mangé ; le lecteur restitue plus difficilement, il peut songer à « couleur », mais « douleur » s'impose peut-être avec plus de force dans le contexte « soupirs et larmes », « blâme ». Dans le même vers « échange » reprend, « mélange » de la seconde séquence (vers 1-2) : « plaisir du/ Mélange » ; ici : « échange même de/Textes ». Indexe la pratique systématique de l'intertextualité aléatoire.

Vers 9 : Segment littéral. Effectuation immédiate du programme. Capitalisation immédiate des « capitales ». L'adresse est au lecteur comme au compositeur. « Hein » oralise et vulgarise rabat, dans un contexte plutôt abstrait et « sérieux » (cf. vers suivant : « fichu »).

Vers 10 : De même que la coupe aux vers 2/3 (« nu/Que ») faisait apparaître un segment autonome « Que », la coupe de 9/10 « tou-/Jours » fait apparaître par dissociation de l'adverbe un substantif : (« capitales toujours à yeux de goujon » et « Jours à yeux de goujon » (syntagme plaisamment surréaliste, du type « revolver à cheveux blancs » – échange de « textes »...). L'image est peut-être engendrée littéralement par la proximité phonique /tou-jours vs gou-jon/. Ces capitales sont celles qui suivent : Heureuses, Lunes, Endymion. Les noms propres, la mythologie, la culture. La poésie comme vectrice de ces noms-là comme lieu conservateur de leur religion. Retour (auto-) ironique sur ces Entités et sur l'attitude de l'auteur à leur égard. On pourra noter que le couple Lune-Endymion apparaît chez Jodelle précisément dans les *Amours* (par exemple au sonnet x). Formellement, le vers 10 est un alexandrin très net, très fermement césuré, et bien « tenu » de part et d'autre de la césure par le retour d'un même son : jours - goujon - suis-je.

Vers 12 et 13 : Le texte s'achève sur deux vers, un alexandrin, un heptasyllabe, en italiques, d'allure un peu mirlitonesque, ou qui concluent le poème un peu à la manière d'une « morale » dans une fable de La Fontaine ; une leçon par jour, cela peut, par exemple, faire sept, c'est-à-dire le nombre de séquences de ce poème, si l'on compte les deux quatrains de Jodelle. N'importe quoi aurait fait le même usage. Tout cela n'étant « rien ». La poésie est renvoyée à sa gratuité, et le lecteur au titre. La dernière séquence ne comporte pas de point final, ce qui invite peut-être à tout relire (la première séquence commençant par une minuscule), au cas où la démonstration n'aurait pas été bien entendue.

Le poème est photographié, *Notre Antéfixe*

Au sortir de l'image un chargement d'encre
Claude ROYET-JOURNOUD

Il n'est pas si facile de parler de *Notre Antéfixe*, dans la mesure où Denis Roche s'est longuement et fort précisément expliqué sur les raisons et les moyens de cette entreprise, dans de multiples entretiens, préfaces et autres textes didactiques parfois insérés à l'intérieur des livres eux-mêmes¹². On risque dès lors de ne faire que répéter ou paraphraser quelques propositions déjà fort connues, et sans doute aussi de tomber dans quelques pièges puisque le texte lui-même, à le considérer de près, fonctionne un peu autrement, un peu plus, un peu à côté, des théories qui l'escortent. Il faut donc, comme toujours, lire et relire ce texte, et cela d'autant plus que, malgré les effets sociologiques d'usage (quelques articles saluant presque mécaniquement le bon produit de l'avant-garde instituée), les *Dépôts de savoir et de technique*¹³ continuent de n'être pas lus, considérés qu'ils sont par

12. Les trois principaux sont les suivants : entretien accordé à la revue *Art présent*, n° 8, printemps 1979, p. 24-28. Entretien accordé au journal *Libération* sous le titre « Denis Roche, la photographie mise à nu », samedi 30-dimanche 31 août 1980, p. 18-20. Entretien accordé à la revue *Education 2000*, n° 10, septembre 1978, p. 7-24. Désormais, pour nous, respectivement : AP79, L80, E78. Denis Roche a, par ailleurs, toujours beaucoup « préfacé », pour lui-même et pour les autres. Les deux préfaces qui nous intéressent directement s'intitulent : « Entrée des machines » pour *Notre antéfixe* (on se souvient d'une autre « entrée », celle des « médiums »...) et « L'escalier de Copan » pour les *Dépôts de savoir et de technique*. Enfin, il faut savoir que, dans les *Dépôts*, deux textes sont suivis de « notes et commentaires » : « Notre antéfixe », et le dernier du recueil, « Je vous dois la vérité en littérature et je vous la dirai ».

13. *Notre antéfixe* a donc été publié deux fois, une première fois à part dans la collection dirigée par Bernard Noël, chez Flammarion, en 1978, une seconde fois à l'intérieur de la série des dix-neuf textes publiés, dans leur ordre chronologique de composition, sous le titre général *Dépôts de savoir et de technique*, dans la collection que dirige Denis Roche lui-même aux éditions du Seuil, en 1980.

plus d'un lecteur potentiel comme parfaitement incompréhensibles, indigestes, insupportables. Une version raffinée de cette position de refus a consisté, par exemple, à rabattre le travail de Denis Roche sur l'étiquette (naguère bien « définie » dans le champ des arts plastiques), de pratique « conceptuelle » : le projet, la démarche seraient intéressants en soi, indépendamment de leur réalisation¹⁴. Notre conception est tout à fait différente : l'ensemble des textes publiés par Denis Roche sous le titre générique de *Dépôts* nous semble être l'événement le plus important dans le domaine de la poésie (de celle qui avance en se niant elle-même, dialectiquement), au cours de ces dix dernières années ; et ceci non seulement par les propositions théoriques qui le sous-tendent, et qui en sont issues, mais par les textes eux-mêmes, les actes d'écriture, dont nous devons dire, et tenter de montrer, qu'ils ne constituent en rien une provocation cacophonique, mais au contraire une des réalisations possibles, actuelles, profondément réalistes et utiles de la musique rimbaldienne, celle que Rimbaud annonce dans les *Illuminations* et dont il a lui-même à fortes saccades rapides, tenté de donner une idée¹⁵. Il ne saurait être question ici d'exposer dans son détail l'histoire de l'écriture des *Dépôts*. Elle serait néanmoins très instructive dans la mesure où d'une part cette « technique » d'écriture, si elle constitue une nouvelle étape, un saut qualitatif dans l'œuvre de Denis Roche, est préparée et comme prévue dans son travail antérieur, et où d'autre part l'examen, dans leur ordre chronologique, des différents textes parus sous ce titre montrerait comment

14. Cette position, issue du constat d'une absence de plaisir à la lecture du texte, est suggérée par Bruno Cany dans un entretien avec Denis Roche publié par le *Magazine littéraire* sous le titre « Nouvelles conversations avec Denis Roche », n° 158, mars 1980.

15. « Pour le moment, ces pages de « dépôts de savoir et de technique » et d'antéfixes qui s'alignent à l'infini sont réellement de la musique, et rien d'autre, un peu de, ou peut-être même la totalité de cette musique *pleine* que chacun fait en lui mais que personne ne peut entendre » (*Dépôts*. p. 191, dernière page de « Surlendemain du style »).

la formule s'est progressivement modifiée, définie, par étapes et découvertes successives, s'imposant dans le mouvement même de l'écrire, selon le rythme ou le vécu scandé d'une expérience. Disons simplement, schématiquement, qu'après la démonstration critique rigoureuse et méthodique qui se clôt par *le Mécrit* (1972) dont un certain nombre de déclarations (« la poésie est inadmissible... », etc.) constituent le point limite, avec cet écho, amplifié, dans *Louve basse* (1976), et qui sera, à mon sens, partiellement effectué par les *Dépôts* : « La littérature est périmée depuis longtemps et l'écrivain lui-même est un préjugé du passé », Denis Roche passe au « roman », où s'entreprend l'auscultation cynique-pornographique de la littérature (« j'examinai aussi, de façon obscène, la littérature... »). Fin donc, et suite, du geste commencé de mise en crise. Puis ce sont, à partir de 1975 (donc chevauchant la finition de *Louve basse*¹⁶), les *Dépôts de savoir et de technique*, par rafales successives, où cherche à s'établir une « écriture nouvelle », une écriture générale, une écriture machinique, *au-delà du principe d'écriture*, comme le précise l'un des titres¹⁷. Comme il l'indique par ailleurs dans sa préface à *Notre Antéfixe*, cette écriture-là était déjà postulée par Denis Roche dès 1963, au temps où il se débattait à *l'intérieur* de la sénile question du partage prose-poésie (« schémas anciens occlusifs et usés »). Il rêvait alors à *une* écriture « à maniabilité souveraine et instantanée », et c'est cette écriture qu'il invente ici ou qu'il cherche et finit par trouver. De cette recherche, *Notre Antéfixe* est un moment, il vient après huit textes publiés en 1975 et 1976 selon la technique de l'empilement de séquences « déjà écrites », mais il est le premier à l'intérieur de cette série qui va se poursuivre ensuite jusqu'en 1979 (dix autres textes, soit en tout une suite de dix-neuf « dépôts ») à

16. *Louve basse*. Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1976. On trouvera, dans *Notre antéfixe*, la trace de ce chevauchement : Planche II, ligne 30 : « et aujourd'hui D. sur L.B. et moi sur la chrono critique pou ».

17. Dépôt n° 5, p. 57 dans le recueil.

porter le titre d'« antéfixe » ; c'est-à-dire qu'il inaugure, à l'intérieur de l'ensemble, un sous-ensemble de « portraits¹⁸ ».

Une des premières caractéristiques visibles de ces textes est comme nous venons à l'instant de le suggérer, leur caractère massivement citationnel. Mais la notion de citation est ici tout à fait inutilisable, ainsi que celle de réécriture, dans la mesure où la citation supposerait que quelque part quelque chose ne soit pas cité, à l'intérieur de quoi la citation pourrait apparaître comme telle, d'une manière ou d'une autre, avec guillemets ou pas, indication de la source ou pas¹⁹, or ici il n'y a rien qui ne soit cité, la citation ou les citations sont tout le texte (une citation par ligne). D'autre part, aucun de ces textes ici repris, prélevés, puis piqués, cadrés, captés, puis collés, mis à leur place, successivement, sur la page ou la planche, n'est l'objet d'un travail de réaménagement quelconque, retouche ou autre : la ligne d'antéfixe, c'est une ligne de texte déjà écrit laissé intact. Une page d'antéfixe, c'est un empilement de ces lignes selon un format normé, arbitrairement choisi une fois pour toutes, le même pour toutes les lignes et pour toutes les pages : « J'imaginai de piquer, par milliers de piqûres successives, par dizaines de milliers de piqûres rapides et de durée semblable, la réalité des choses et des gens, mais toujours par autres écritures interposées, ces écritures étant des sortes de perspectives infinies – mais retournées sans arrêt sur les choses ou les gens chez qui elles se trouvaient entreposées, retournées sur eux

18. Définition d'« antéfixe », celle que donne Denis Roche, à lire comme on lirait « sapate » dans le dictionnaire, avec en vue le texte de Francis Ponge *comme sapate* : « *Antéfixe*. Ornement de sculpture ordinairement en terre cuite, qui décorait le bord des toits. Sans doute d'invention étrusque, les antéfixes masquaient l'ouverture des tuiles rondes, mais devinrent rapidement de véritables statues à l'image et à la taille des hommes et des femmes du temps. »

19. Pour l'élaboration de cette notion, on se reportera à Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. Du même, sur *Louve basse* : « le cadavre exquies de Denis Roche », in *Critique*, n° 343, mai 1976.

et sur elles et les commentant à n'en plus finir²⁰. » L'« interposition » des écritures, matière première²¹ du texte, fait penser aussitôt à la technique du collage. Mais pas plus que la citation, le collage n'est ici une référence satisfaisante. Le collage colle ou assemble des éléments qui ne signifient pas préalablement, et ceci en vue d'un effet esthétique en dernière instance. Le propos de Denis Roche serait beaucoup plus comparable, si l'on tient à se référer à une technique connue, au montage dadaïste : Dada « choisit de ne chercher à faire parler que ce qui parlait déjà : Heartfield, Hausmann, Höch et les autres assembleront des morceaux de photo qui chacune, déjà, racontait une histoire ou un fait, ou une personne. Et cet ensemble (révolution !) dira quelque chose d'autre de plus. C'est bien ça : on va tromper le sens de chaque constituant²² ». Sur le plan de l'écriture, l'équivalent le plus direct du photomontage dadaïste, donc, en quelque manière, de l'écriture des dépôts, serait la tentative de William Burroughs, le cut-up ou le fold-in. Mais dans un cas comme dans l'autre, plus immédiatement politique pour les uns, plus globalement subversive pour l'autre (attaquant le système de la communication), l'entreprise est *critique*, alors que l'antéfixe selon Denis Roche, si elle est ouvertement excessive (ne ressemblant à rien), donc, *par le fait même*, ruptrice, ne peut se penser d'abord que comme un projet positif, ouvert, sans nulle intention didactique, politique ou autre (surtout pas philosophique), quelque chose de très « prosaïque » en somme, réductible à ses effets les plus visibles : « provoquer un effet d'empir-

20. *Notre antéfixe*, préface, p. 23 (la référence sera toujours donnée à l'édition Flammarion pour cette préface).

21. « Matière première », c'est ainsi que Denis Roche parle du déjà écrit que son texte utilise, par exemple dans le court segment en prose qui précède le dépôt n° 4 « Pour saluer Manuel Alvarez Bravo » *Dépôts*, p. 53. On sait par ailleurs que *Matière première* est le titre d'un livre de Denis Roche paru aux Éditions de l'Énergumène en 1976.

22. Denis Roche, *Vers la table de montage*, en préface aux photomontages antinazis d'Heartfield, Éditions du Chêne, 1978.

lement de situations, de dits, d'événements, de pensées, de lieux, etc. C'est un découpage de lignes, pas du tout un découpage de sens²³». Si c'était un découpage de phrases, ce serait un choix de sens, un jeu avec du sens pour plus de sens, le réel serait raté au profit du fantasme rationnel (à quoi n'échappe pas Burroughs). Si du sens est là d'abord, dans ces lignes à partir de quoi se font les lignes d'antéfixe (et l'on a vu que c'était nécessaire pour que le texte ne soit pas un collage), ce sens, par la manœuvre du cadrage (nous y revenons), doit être incessamment dépassé. Il s'agit, selon la belle formule déjà rencontrée, de « tromper le sens ». Moyennant quoi, prosaïquement, « ce que *Notre Antéfixe* et chacun de ces textes-là racontent, c'est la vie de quelqu'un, c'est tout, rien d'autre²⁴ ». Reste que la question du *sens*, sitôt abordée, est brûlante. Le sens, dans un texte comme celui-là, c'est essentiellement un effet de sens, porté par une ligne de force spécifique, un synthétiseur d'hétérogène, un coagulant ni trop puissant ni trop faible qui empêche l'hémorragie totale (tout en ménageant sa possibilité, sa possibilité locale), cet opérateur est la narrativité : *Notre Antéfixe* « raconte ». À partir du moment où les lignes sont « empilées », elles ne sont pas seulement les unes sur les autres, susceptibles d'une surimpression, les unes étant égales aux autres, elles sont aussi les unes avant et après les autres, elles se « déroulent », et cette successivité est vectrice de narrativité. À partir du moment aussi où le matériau prélevé présente, malgré l'hétérogénéité locale des éléments, un fort degré d'homogénéité globale (ensemble d'écrits « entreposés » chez une personne ou un couple de personnes), cette homogénéité resurgit dans le texte sous la forme d'indices récurrents (ébauche de thématique obsessionnelle, qualifiants culturels singularisés, etc.), et c'est par ce biais-là aussi que « passe » le courant romanesque. On dira un peu plus loin ce qu'en profondeur un tel texte doit à la forme roman, contentons-nous pour l'instant de désigner la tension constitutive

23. AP79, p. 27.

24. AP79, p. 26.

du texte, entre le refus de la « phrase » (c'est-à-dire en fait du sens installé), et le jeu avec le sens qui, de toute façon, traîne (comme la poudre) dans ces lignes, entre les manœuvres de rupture de la continuité et l'installation, toujours en train, d'une narration. Cette tension, Denis Roche en parle de façon très convaincante dans l'entretien qu'il a donné à *Art présent* : « Mon choix de longueur de lignes, de nombre de syllabes tient compte uniquement d'une praticabilité de la lecture. Une ligne trop longue ne tient pas dans une page du livre, et de plus, dans une ligne trop longue, il y a trop de sens qui s'établit. Une narration s'établit assez rapidement [...] je me suis arrêté à une longueur de signes telle que ça permet à un sens de commencer à s'installer, mais pas à une narration de prendre trop de place. Rester vraiment sur la ligne faîtière entre les deux, de manière que ce soit à la fois exaltant, à la fois piège, rebond. Ça permet, par exemple, à une ligne d'un sens totalement banalisé, sans intérêt, d'être éruptive, parce que, précisément, elle s'arrête ou trop tôt ou trop tard, juste²⁵. » Comme on peut le voir dans ces propos, mais ils se confirment tout à fait au contact du texte, le désir du lecteur est pris en compte, désir du sens qui est, en dernière analyse, désir de voir, de tout voir ; ce désir est attisé et aussitôt frustré. Pour reprendre l'image que nous avons risquée un peu plus haut, le feu est mis à la poudre du récit et très rapidement, noyé, jusqu'à nouvelle résurgence. Ce dont ne parle pas du tout ici Denis Roche, c'est du travail de montage, de l'agencement des planches, écriture au second degré (il n'écrit rien, ne produit aucun énoncé, mais du moins il produit cet énoncé d'énoncés qu'est l'antéfixe, et de façon absolument non hasardeuse). Si, dans un texte comme celui-là, la ligne est une unité fortement autonome, plus autonome que n'importe quel type de vers en régime « poétique », il s'agit, malgré tout, d'une autonomie relative, la planche n'est pas seulement une suite de lignes, mais une suite organisée de lignes, et le texte pas seulement une suite de planches, mais une suite organisée

25. AP79, p. 27.

de planches, de sorte que la question du sens ne se pose et ne se résout pas seulement au niveau de la ligne, par la tension maintenue et contrôlée de l'écrivain sur la « ligne faitière », mais elle se pose et se résout de façon tout aussi contrôlée au niveau d'une série de choix structuraux à plus grande échelle, celle de la page et de la relation entre les pages, le texte étant considéré comme un espace ordonnancé (points stratégiques, suite de parcours) ; il faudra mettre en évidence certains de ces choix.

On aura sans doute remarqué un adjectif dans notre dernière citation de Denis Roche, l'adjectif « éruptif » appliqué à des lignes « d'un sens totalement banalisé, sans intérêt ». Dans le prolongement de la question du sens, il faut ici brièvement indiquer de quoi est fait le matériau de ces lignes. J'ai déjà rappelé que, s'agissant de portraits, l'ensemble-source pouvait être défini comme l'écrit « entreposé » chez le modèle. Dans *Notre Antéfixe* il s'agit de « tous les textes que nous avons, Françoise et moi, chez nous - les papiers, les correspondances, les livres, les journaux, les factures, les journaux intimes²⁶ ». Cette liste n'est pas exhaustive, et pas très précise, il faut la compléter par les références, toutes les références, données dans le commentaire²⁷. Il reste qu'elle donne une idée de l'essentiel : tout ce déjà écrit n'occupe pas la même place dans la hiérarchie des valeurs culturelles, le noble (livret d'opéra) y côtoie le bas (texte de roman photo), le littéraire (Marguerite Duras) y côtoie le technique (brochure Polaroid), le texte social (guides de voyage)

26. AP79, p. 25.

27. Des notes, dans la préface de *Notre antéfixe*, il est dit qu'elles comportent « toutes les explications : des commentaires nécessaires, comme des provenances diverses des piles de lignes, des lieux intimes où s'étaient opérées tant de prises » ; et, dans la préface des *Dépôts*, qu'elles en « explicitent », « ligne après ligne, à la fois le fonctionnement et le cheminement ». En fait, ces commentaires sont parfois très précis (restituant un contexte, localisant un événement), ils servent sans doute aussi à occulter, à égarer. Une étude de ce jeu de voilement-dévoilement resterait à faire ; ça n'était pas notre propos.

y côtoie le texte intime (journaux et notes diverses concernant des fantasmes ou des moments d'amour), etc. La régulation isolinéaire a pour résultat d'anéantir la valorisation externe : tout le matériau est banalisé ; ou, si l'on veut, ce qui revient au même, valorisé. En fait, banalisé, égalisé, *puis* valorisé : puisque le segment littéraire, s'il n'est qu'un élément parmi d'autres dans le corpus de l'antéfixe, redevient très vite (le tout étant institutionnellement livré au lecteur comme une œuvre littéraire, quelles que soient les intentions de l'auteur) celui qui « domine » tous les autres. Dominance occultée, mais dominance réelle, et inévitable ; et c'est ici que nous retrouvons l'adjectif inspirant ces quelques remarques : la machine antéfixe a pour objet de conférer, automatiquement, systématiquement, une valeur « éruptive » à ce qu'elle cadre, quoi que soit ce qu'elle cadre, et, précisément, *parce qu'elle* cadre. Comme la photographie.

Notre Antéfixe est en effet, à ma connaissance, la première démarche sérieuse pour inventer l'écriture à partir d'un compte tenu de la photographie. Le propos de Denis Roche, déportant l'écriture hors de ses définitions, au-delà de son « principe » comme on l'a déjà rappelé, est de la mettre au *contact* de la photographie. L'entreprise est *a priori* difficile, pour deux raisons : la première est la relation, dès longtemps établie et privilégiée, entre la peinture et la littérature (et, très spécialement, la « poésie »), la seconde est la confrontation, ou concurrence, et qui dure encore, de la photographie et de la peinture. Résolument, Denis Roche voudrait briser ce triangle, littérature-peinture-photographie (et du même coup le cercle problématique à l'intérieur duquel il s'inscrit), pour lui substituer un couple écriture-photographie, étant entendu que cette dernière serait restituée à elle-même, à son propre : « À son contact, on se forgerait nécessairement un autre œil, un discours nouveau [...]. Ainsi apparaîtrait une terminologie fraîche. Enfin fraîche. Sans précédent, sans jurisprudence. » La question dès lors ne serait plus celle de la représentation du réel, mais de la captation, de l'action de capter la réalité. Pour Denis Roche, en effet (et pour de nombreux photographes, si

fétichistes qu'ils puissent paraître à l'égard de l'image produite), ce qui définit en propre la photographie, ça n'est pas son résultat, mais la prise, l'action violente de prendre comme, écrivant, il précisait peu de temps avant l'aventure des *Dépôts* (dans un texte « sur » ou « à travers » Francis Ponge) : « Je n'ai à dire que ma violente action d'écrire²⁸. » La prise donc, l'enjeu étant, en fin de compte, une certaine maîtrise sur le réel, maîtrise se sachant illusoire et, surtout, provisoire, très provisoire, toujours à reprendre, à recommencer. D'où l'insistance fascinée de Denis Roche sur l'instantané, la saisie instantanée par la « machine capteuse » (magnétophone, machine à écrire, appareil photographique) : « Par rapport à tout le reste de l'entreprise photographique, ce que le Polaroid amplifie et sélectionne, c'est la prise, uniquement. On capte l'instantané et cet instantané sort. Et c'est définitif, on ne peut plus intervenir dessus », « ce qu'on photographie, c'est l'instant où l'on fait la photo », « voir quelque chose, le viser et le capter se fait dans une fraction de seconde et vous ne pouvez plus rien changer au résultat²⁹ ». Ce thème de la captation et de l'instantané, issu de l'expérience photographique, est essentiel à la compréhension du texte *Notre Antéfixe* : l'écriture y est un geste incessamment et instantanément répété. Cette répétition, ce piquage, ce déroulement ultrarapide doivent se sentir (à la lecture comme à l'écriture) sous la catégorie de la *tension*³⁰, voire de la surtension, ou de l'excitation. Les notions pongiennes de « rage » (de l'expression), d'« acharnement » (répétitif) ne sont pas loin. Et cette tension, qu'on y prenne garde, n'est pas seulement, même si c'est elle qui, en apparence, domine

28. In « Les tentations de Francis Ponge », *Le Mérit*, p. 129.

29. E78, p. 10.

30. « Je crois qu'il y a une exacerbation de fonctionnement de tous les organes. C'est absolument indispensable. Parce que pour parler, écrire, photographier, il faut franchir un certain état de brume [...], on ne peut pas prendre des photos mollement [...]. Il faut être dans un certain état d'excitation » (AP79, p. 28). Dans la préface de *Notre antéfixe*, Denis Roche utilise le mot « fureur » et « de toute façon le ralenti n'existe pas ».

le sujet photographiant, comme aussi bien le lecteur, la tension du regard ; ce sont « tous les organes » qui sont concernés. D'où que, à aucun moment, ni le sujet textant³¹ ni le sujet lecteur ne peuvent, ne doivent (mais de toute façon tout est fait pour qu'ils ne puissent pas) se reposer dans la contemplation d'une scène, l'antéfixe ne peut faire ni paysage ni « récit complet³² ». D'où aussi l'importance, dans *Notre Antéfixe*, de la série sexuelle, qui met en scène (mobile) le désir et la frustration du désir, et le désir, relancé. Cette série valant pour, bien sûr, d'un bout à l'autre, l'acte et la situation créative³³. La photographie (par définition), l'écriture (telle qu'elle nous est ici proposée) jouent comme « instantané répétitif, qui doit être immédiatement répété dès qu'il a eu lieu. Cela a un rapport immédiat avec le temps, la mort bien entendu, et, du fait de cette *condamnation* au répétitif, cela a rapport immédiatement avec le sexe³⁴ ». Il y a peut-être lieu, ici, de retenir une petite distinction entre « répétition » et « répétitif », le répétitif, ce serait la répétition plus la tension, la répétition pensée et sentie dans la double perspective de la jouissance et de la mort. Quoi qu'il en soit, le machinique est ici directement branché sur le magique, le plus technologique en apparence (« vive les machines ! »), et en même temps le plus archaïque, l'obsession de l'instantané recouvre, encore et toujours, la vieille préoccupation du « Lac » : il s'agit de suspendre le cours du temps, et le matérialiste Denis Roche salue la découverte du Polaroid comme il convient, c'est-à-dire religieusement : « C'était une urgence sous-jacente à l'art tout entier dans son

31. J'utilise ce verbe, à la suite de Denis Roche, ce barbarisme désignant bien l'écrire comme « mettre en texte » : cf., par exemple, *Dépôts*, p. 65 : « D'où moi textant tout ça dans la norme des formats de tous. »

32. On sait, que, par, antiphrase, à tous égards, ce syntagme est le titre d'un recueil de poèmes : *Récits complets*, Seuil, 1963.

33. Le même recouvrement a été observé dans le poème analysé au chapitre précédent. Il se trouve ici absolument systématisé.

34. E78, p. 8.

concept le plus religieux, qui était de pouvoir arrêter le temps³⁵.» Instantanéité et répétition (tension), telles sont donc les deux caractéristiques premières de la prise photographique, telles aussi les deux caractéristiques de l'acte d'écriture. Une suite de lignes (une ligne égale une prise), à l'infini (théoriquement) recommencée, selon la formule : « répéter à l'infini, étant libre de l'arrêter à n'importe quel moment, une même longueur de texte – non pas un même texte mais un même nombre de signes, une même longueur d'écriture déjà faite ». La ligne sera l'équivalent écrit de la photographie instantanée, et la page l'équivalent de la planche de contact, chaque ligne « captant » un fragment de réel, de réel écrit, par l'acte du cadrage : « Que fait le photographe ? Il cadre. Non : il découpe. Le photographe découpe du réel, c'est avant tout qu'il évacue le reste, ce qui était autour. C'est donc bien ça : il recentre. D'où cet effet de rajout de sens. Il rend « vrai » le réel. Tandis que le peintre fabrique à partir de quelque chose autour de quoi il n'y a rien : son sujet n'est amputé de rien³⁶. » Si la vérité du cadrage est l'amputation, l'écriture cadrante, capteuse-photographiante fera *voir* cette amputation, d'une façon (lignes sectionnées aux deux bouts) ou d'une autre (cadrage, puis recadrage de la même ligne un peu plus loin, de façon que la ligne apparaisse bien comme *partie* d'un réel de discours qui se continue à droite et à gauche).

Resterait à tenter de préciser ce qu'il en est du sujet écrivant dans un tel dispositif. La question peut être abordée de plusieurs façons, à partir de la genèse effective par exemple (choix de cadrages, gestes de montage) et dans les effets qui en résultent dans le texte tel que nous le lisons, ou dans la genèse fantasmatique telle qu'elle est tout à fait lyriquement exposée dans la préface des *Dépôts de savoir et de technique*, laissant d'ailleurs étonné le lecteur qui naïvement croirait que l'écrivain est un « préjugé du passé » : « J'étais accordé d'avance

35. AP79, p. 25.

36. *Vers la table de montage. op. cit.*, p. 7.

à tout ce qui m'atteindrait. Ce fut le bruit des gens et de leur vie, de leur histoire et de leur autorité qui m'atteignit en premier. Il me semblait avoir à la main un gigantesque fer à cheval aimanté, une harpe magnétique vibrant à même la peau de mon torse, être devenu moi-même cet essaim attirant fait de signes, de grappes maïsées de syllabes, se nourrissant d'autres essaims, d'autres vols compacts, d'autres arrivées incroyables de sons et de gestes divers³⁷. » On ne peut pas ne pas réentendre, à travers ces lignes, la petite musique théorique de la préface hugolienne, celle qui fait du poète, et du recueil, le lieu d'intersection de toutes les voix du monde, le pôle d'aimantation et d'harmonisation du réel (apparemment) hétérogène ; et celle de la préface lamartinienne, car Denis Roche se réempare de l'antique instrument, cette lyre dont Lamartine s'enorgueillissait de l'avoir intériorisée, d'avoir fait de ses cordes les fibres mêmes du cœur humain ; la revoici, transformée en harpe magnétique, revenue en surface, ne faisant qu'un avec la poitrine nue du héros-poète, « accordé », bien sûr, au « chant général ». Sans vouloir réenfermer Denis Roche dans les schémas qu'il déclare « usés », il y a tout intérêt, quand on prétend mesurer la portée de son effort, à montrer, hors de tout aveuglement, comment il inscrit ce travail en perspective dans l'histoire de la poésie. Mais il faut revenir à la machine elle-même et à son fonctionnement observable.

L'antéfixe est une machine à effacer le sujet, le « je », ou du moins une certaine position ou posture subjective, qui s'identifie, peu ou prou, avec la poésie ; dans cette perspective, le cadrage joue comme un exorcisme, il est destiné à empêcher cette posture, productive d'images (d'images de soi, d'un imaginaire de soi), pour au contraire tenter, dans l'autoportrait, de capter une vérité de soi, un réel de soi. Autrement dit, le cadrage, et plus largement l'ensemble du dispositif écriture (comme) photographie, tend à éviter l'image dans le miroir (à l'envers), pour au contraire tenter de se voir à l'endroit : « La

37. « L'escalier de Copan », *Dépôts*. p. 12.

disposition typographiquement et systématiquement cadrée empêche l'effusion, le poète, lui, disposant ses vers comme il le fait permet à sa typographie une effusion, alors que moi non, toute effusion aura passée au cadre³⁸. » Par ailleurs le fait qu'aucune de ces lignes d'écriture (si, d'une certaine façon, elles sont « à » lui, c'est-à-dire lui appartiennent) ne soient *de* lui, c'est-à-dire écrites en vue de cet antéfixe, amplifie cet effet d'effacement : le scripteur est un texteur, un metteur en texte, un cadreur, un monteur, il n'exprime rien ici qu'il pourrait croire être son intériorité. Ce faisant (accomplissant ce geste de montrer), bien évidemment, il se dénude, et le texte le moins subjectif qui soit est en même temps le plus intime, et le plus exhibitionniste³⁹. Denis Roche reconnaît le principe autobiographique de toute écriture, « de toute façon dont on se photographie soi-même quand on prend une photo⁴⁰ », c'est la raison pour laquelle il y a cette série, parmi les antéfixes, qui est une série d'autoportraits, ou d'autoportraits d'un couple, autoportraits photographiés et écrits : l'écrivain, tirant la leçon de ce qu'il pense être une vérité de principe, choisit d'aller jusqu'au bout, en donnant pour *exemplaire* de toute son entreprise celle qui le concerne le plus directement. Par là, tout en voulant se situer à la fois hors « littérature » (là où fonctionnent les catégories du type poésie et prose, la ligne n'étant ni vers ni prose) et, avec plus d'insistance encore, hors poésie (le cadrage interdisant l'effusion) il continue de lutter avec un vieux problème et tâche à le résoudre (bien plus qu'à véritablement en sortir) : « Étant écrivain, j'étais obsédé par le fait

38. Entretien déjà cité, *Magazine littéraire*, mars 1980.

39. Le cadreur est, évidemment, un voyeur. La problématique de la contemplation, vision, illumination, transversale aux pratiques de Hugo, Rimbaud, Artaud et Ponge, vient buter sur la vérité littérale et brutale, du voyeurisme. L'entretien sur la photographie accordé à Jean-Luc Hennig pour *Libération* (L80 déjà cité) tourne autour de cette notion. Le voyeurisme est bien entendu dans une relation étroite avec l'exhibitionnisme. Sur cette question on lira, précisément de Jean-Luc Hennig, *Le Voyeur*, Albin Michel, 1980.

40. E78, p. 11.

qu'on n'arrive jamais à se mettre soi-même en scène. Un écrivain ne peut jamais devenir un personnage de son œuvre ; à la rigueur, il peut servir de modèle pour l'un de ses propres personnages. Mais, même dans un journal intime, on n'est pas dedans⁴¹.» Comment « être dedans », tel est le problème, ou plutôt comment être à la fois dedans et dehors, c'est l'enjeu de cette expérience, qui est à la fois en effet un travail d'expérimentation et une aventure. Les catégories, on le voit, du réel et de sa représentation, du réel et de l'imaginaire, du réel et de la fiction, de la subjectivité et de l'objectivité, de l'effusion et de la constatation, etc., sont au centre du « débat » (si l'on veut bien donner à ce mot un sens très concret). Ce avec quoi Denis Roche se débat, c'est avec la possibilité même, par-delà la clôture historique de la « littérature », de se déclarer « écrivain ». C'est-à-dire de lutter avec ce paradoxe de retrouver plus loin, ailleurs, les *mêmes* questions (la terminologie fût-elle « fraîche », comme il le dit). Si donc on cherche un sens à cet antéfixe, ce pourrait être celui-là, cet ensemble de questions, tournant autour de la position du sujet, de son lieu, et de son lieu d'être, mais sans aucun tremblement psychologique, dans la surtension de l'agir ou de l'agissement, ensemble de questions déployant d'un seul coup tout le paysage problématique de la poésie depuis Lamartine-Hugo. Et c'est sans ironie à son égard, toujours à l'intérieur de ce même horizon (poétique) qu'on pourra lire également *Notre Antéfixe* comme chant d'amour. Comme chant d'amour et de désir (de savoir et de technique), dont l'axe « narratif » principal est celui de la relation entre les deux corps et les deux prénoms du couple auteur-personnage du texte : voyages, lectures et amour (fait) sont la vie et le roman du couple, et la matière même du texte. Roman si l'on considère l'ensemble de l'antéfixe dans sa durée et sa globalité, avec toutes les lignes de force du romanesque depuis le XIX^e siècle : déplacement dans l'espace, « éducation », déplacements à travers la bibliothèque (et rétroaction du déjà lu sur le vécu et l'agi), aimantation et scène,

41. E78, p. 11.

mise en scène du désir, de la déclaration « sentimentale » (« je t'aime », segment répété aux numéros 52 et 222) aux dispositions particulières de l'espace du plaisir donné, reçu. Mais roman pris sous la dominance du chant, d'où la référence (explicite) à l'opéra, la tension et les poses, la théâtralité, opéradique. La « fiche » (grand emblème du roman réaliste) et la note, la « passion », le « non mourrai » de l'opéra de Bellini qui est à l'ouverture du texte, à quoi fera somme toute écho l'épigraphe de l'Antéfixe de Françoise Peyrot (lui aussi publié à part) (143) : « si je meurs, crie mon nom !... » On peut prendre au sérieux la déclaration de Denis Roche : « Les photos de Notre Antéfixe sont des propagandes amoureuses⁴² », et cette autre, ailleurs « c'est aussi une façon de raconter une histoire d'amour que de se photographier à deux dans des quantités d'endroits⁴³ ». C'est bien tout cela qu'on lit au début de la troisième planche, aux numéros 56 et 57 :

ce qui est au cœur de l'intérieur des Dépôts de savoir de
en ordre en fiches de notre vie le total plaisir que nous

et, tout d'abord, ce qui est assez plaisant si l'on songe aux fracassantes déclarations de la préface sur la surface, que les dépôts ont un intérieur, et même, comme un fruit, un noyau ; pour *Notre Antéfixe* ce noyau est le fichage de l'éros ou de la piqûre de l'amour, et le « plaisir » pris n'est pas seulement celui que l'on se donne, physiquement, plaisir du « nous » (selon la coupe du numéro 57), mais le plaisir même du « fichage », de l'écrire (comme) photographier. Le lieu du débat et de l'ébat est, bien entendu, la chambre, une triple chambre, indéfiniment superposable en sa triple définition. On se souvient de l'avertissement de Michaux : « Le savoir, les “quatre trésors”, de la chambre de littérature (le pinceau, le papier, l'encre, l'encrier), est considérable et complexe⁴⁴. »

42. AP79, p. 24.

43. E78, p. 12.

44. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, 1975.

Sur ce plan, l'« indien⁴⁵ » Denis Roche reste tout à fait chinois : sa chambre est d'abord celle de la photographie, pas la chambre « noire » (celle des processus chimiques), mais la « chambre blanche », celle de l'acte lui-même : « la chambre blanche, c'est le cadrage du réel par le viseur de l'appareil photo qui délimite une « chambre » d'espace allumé en somme, d'espace en vie⁴⁶ », et c'est aussi, en même temps, l'espace de la ligne d'écriture, ou de la page de lignes, et le lieu de l'amour, qui prend son caractère de plus grande généralité dans la chambre d'hôtel : « Les chambres d'hôtel sont des endroits où l'on capte le plus fortement, de manière très dénudée, ce qui est uniquement l'espace et ce qui est uniquement le lieu. C'est le plaisir du lieu qui déclenche l'autoportrait. [...] Le temps et l'espace réduits à leur plus simple expression ; on est déjà enfermé dans la chambre et puis on est de nouveau enfermé dans le cadrage⁴⁷. » Comme on l'a déjà nettement aperçu pour la notion ou le fantasme de l'instantané, il y a une sorte de proximité paradoxale entre Denis Roche et Lamartine ici : la chambre comme espace par excellence, ou lieu de saisie de l'espace dans sa plus simple expression, lieu d'écriture comme lieu représenté par cette écriture, est un de ces concepts-concrets, images-notions, à la fois motif ou thème (dans l'énoncé) et catégorie de sa production, de ses conditions de possibilité, qui fonctionnent exactement comme le « lac » (le poème, le lieu qu'il indexe et l'espace abstrait de résonance et de captation du temps)⁴⁸.

45. Dans la préface de *Notre Antéfixe*, Denis Roche dit travailler « pour une écriture indienne » : « par rapport aux vieillards sous perfusion mentale que nous sommes, nous peintres et écrivains, avec toujours quelque Renaissance ou quelque Naturalisme qui nous mangeotte les os, les photographes sont des “Indiens” qui nous vivent sous le nez, jouent avec précipitation, cavalant comme il n'est pas permis devant n'importe quoi, cadrant ou mitraillant avec insolence en somme, captant aussi la moindre image qui passe comme si ça n'était pas de jeu qu'elle disparût » (p. 105).

46. L80.

47. E78, p. 24.

48. Nous reproduisons ici les neuf planches du texte proprement dit de *Notre antéfixe*. Chaque ligne est numérotée, ce qui permet à Denis Roche de renvoyer

Ah!... non morrai!... in quegli accenti,... Nè ciel, nè terra ... 1
 La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs 2
 ans succès des mangosteens & on achète 1 pet^{te} maison en arge 3
 ec ton ventre, mais c'est bob, continue mais fais-le bien cri 4
 arle mur du Sud. D. TOUR DE GALATA. Appelée autrefois «tour 5
 que ce sont les + vivants portraits que la littérature ait ja 6
ibl. Orient. p. 930. Hyde, *de Rel. v. Pers.* c. 24. Prideaux, *H* 7
 sur l'allée étroite goudronnée du Lux^{brg} lui à g. ds les arbr 8
 & le corps silencieux écrire c'est la voix et le son bruyants 9
 omprends c'est la 1^{re} fois pour elle et elle a un peu peur, t 10
 à cette femme qu'on possède, qu'on caresse, qui lit et qui co 11
 un an plus tôt par le «Frate'nnamorato» du même Pergolesi. C 12
 hoto après photo & encore du grand cul blanc chevauchant suan 13
 leur chemin vers le positif. Ainsi la lumière bleue immobilis 14
 négatif qui, sa mission accomplie, ne doit plus être visible. 15
 Je m'allonge il me téléphone de la gare pour tendresses je m'16
 de froid qd j'appuie mes fesses sur la porcelaine du lavabo & 17
 acing this nude on a Manhattan rooftop at dusk, Michals creat 18
 à la main dr. l'accord : si - ré -fa et jouons à la main g. 1 19
 sûre sur le bitume mouillé. L'oreille du musicien d'aujourd'h 20
 files de crânes (d'où le nom popu. de *caritas* ou pet^s visage 21
 HERODES : Man tête dieses Weib! (*The soldiers rush forward an* 22
 his libretto is publishd by permisⁿ of Boosey & Hawkes Ltd., 2 23
 place à son cul, face aux arbres, admiree les fesses qui suent 24
 maison est très belle, dans ce jardin Lucrèce redevient lisib 25
 le voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs 26
 la voix & le son bruyants, photo après photo du gd cul blanc! 27

commodément au texte dans ses Notes et commentaires. Nous citerons en renvoyant au numéro (de 1 à 243) et au numéro de planche (de 1 à IX) s'il y a lieu.

per il veneziano Dionisio Dolfin, patriarca di Aquileia, nonè 28
 mpier somptueux sur le vieux canapé. Les voix des invités se r 29
 et aujourd'hui D. sur *L.B.* et moi sur la chrono. critique pou 30
 'aime qu'il le fasse (idée que c'est *utile* pour lui, pour no 31
 fants promenés sur les guidons. Mardi 16 juil. 74. Promenade d 32
 evant l'anse d'une mer tiède & peu engageante j'ai chaud on v 33
 entrates. 206. Pavillon de plaisance «Étoile» (Letohradek Hv 34
 nise. «Les tourbes d'eau douce» etc. est-ce ds mes notes sur 35
 t d'habiter toujours le même corps, avec le même esprit que l 36
 egistrazione presso il Tribunale di Milano n° 209 dell'8-6-6 37
 tainly can't complain of life at Ithaca, New York, it's a fin 38
 couper ou détruire l photo, une pâte caustique peut s'échappe 39
 treed in kontakt met uw fotohandelaar of met het dichtstbijzi 40
 catholique & anglicane sur la rive nord-est du Teslin Lake to 41
 ssairement ds cet ouvrage. Imprimé en France par S.S.Q.1. - P 42
 du borax. Des foyers & des cheminées témoignent presque parto 43
 rio ; à g., n° 18, la *Maison d'Adonis*. P. 366, R.5 ; *plan*, p. 3 44
 tuel *Tıraç-a-çay*), Notion servait de port à Colophon (distant 45
 ravaux rendus difficiles par des infiltrations d'eau. Après a 46
 card. – 216 k. S. *Flavia-Solunto* (pour les ruines de Solunte 47
 tinéraire & revenir par un autre. 80 pour les stations-wagons 48
 tes-Alpes sont sérieusement le départem't le plus «olfactif» d 49
 itoris en glissant sa main entre mon ventre et le matelas. Ge 50
 rifices de l'urètre & du vagin. Sur la femme debout le «plaf 51
 ne te l'avais pas dit comme je t'aime comme c'était cette esp 52
 u mont, de la fente que Michel-Ange avait cru opportun d'omet 53
 relâchent un peu & que son doigt glisse entre les parois humi 54

Serpina fut-elle le paratonnerre ou la foudre de l'an 1752? P 55
ce qui est au cœur de l'intérieur des Dépôts de savoir & de 56
en ordre & en fiches de notre vie & le total plaisir que nous 57
Tréport retenir 1 titre de Dépôt : Hommage à la 5e sodomie. 58
ans sa sublime douceur elle s'introduit dans l'hôtel le temps 59
ioso sentimento d'immortalità personale associa ta alla carne! 60
nière photo supportable le haut des poils retroussé rouvre l'61
tendre est l'anus je suis pressée juste le gland qu'on s'aime 62
photo folie de plus sur table sur lit chambre A4 avec 2 couve 63
1/2 sec at f/4 with a 28 mm lens. Nude and cityscape gain a ki 64
oute : mets tes fesses de niveau avec la théière & la catetiè 65
ark Oteli Gumussuyu Cad. 6, Taksim, Tel. 450760-70 ; Tlx. 2282 66
a lumière trop rasante a fait apparaître la cellulite sous l'67
19 poses : nu, argenterie, lits, armoire à glace, fenêtre, fa 68
ans ce marais d'êtres et de poussière et de brouillard tout n 69
à cet instant dos à la fenêtre feuille à feuille nettoyant l'70
uste la raie des fesses derrière la table du petit déjeuner n 71
nse-siblement sa mort & ton corps dans un vol circu ch. 168 n 72
Mon arôme est mon langage, lorsque l'amour l'enflamme. «Le ve 73
dredi 1 er avril ce matin Française a mis sa culotte noire.» Piy 74
e je me suis retiré 1 sec pour aller fermer la porte qui donn 75
endiculairement je fais rouler ma bouche sur elle de g à d et 76
dans ce grand vol circu autour de la chambre 168 d'heure en h 77
rgenterie, lits, armoire à glace, etc. Elle couche sur le lit 78
mmense vol de petits hérons gris se rassemblait au-dessus du q 79
ous voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les mur 80
is se rassemblait au-dessus du quartier de Galata en provenan 81

arge 15 secondes après elle, 3 jours avant ses 34 ans et dans 82
rtier de Galata en provenance de la rive asiatique, tournait 83
ui. Elle s'y met, face à la fenêtre et repoussant ses genoux v 84
e lui parle, essoufflé, commentant avec elle le paysage devant 85
nce de la rive asiatique, tournait un moment là-haut, puis le 86
nait un moment là-haut, puis lentement s'en allait vers l'anc 87
nt là-haut, puis lentement s'en allait vers l'ancienne Thrace 88
ynges. *Likya Lâhdi Kat. n° 63, Sayda-Krallar Mezarligi*. Sarcop 89
ses morceaux des fugues, mais bien des suites, des inventions 90
raies platées de Lufer grillé (*Temnodon saltator*), bleu poi 91
e pont de Karakoç (Galata) qui donna son nom au «bridge» en 92
ers l'endroit des marais palatins sous un ciel de peau en fol 93
N° 2914, 2112, B 2956 of the Topkapi Saray Museum. You will a 94
l giro di Casanova sull'accademia della signorina desnuda per 95
: « et dans lequel l'en-soi du monde circule sous forme humain 96
yant manqué son train, Berg devint l'élève de Schoenberg plut 97
de t'entêter Denis dans ton idée à la con puisque ça n'a rien 98
As I am blood, bone, marrow, passion, feeling – Because at le 99
des collines de Beyoglu-Kurtulus et de l'Ok Meydani. En suiva 100
shake hands shut up then walk up the mountain side to view th 101
aula Bisacca P & C 1975 Nonesuch Records, a division of Warne 102
ersée à radeau du Bentota Ganga. Cf aussi le *Titre : 7* dans *T* 103
ncore, vers les seins, et il dut dégager un bonnet pour dénud 104
nt, diamètre à volonté, bout dur et vibrant, amène les 2 part 106
es encornets farcis admirables au riz et au Pouilly fuissé av 106
avers du lit elle a la tête en-dehors et je suis sur elle qui 107
it : ta lettre tombe bien parce que nous aussi on a un projet 108

ans ce marais d'êtres et de poussière et de brouillard tout n 109
 As I am blood, bone, marrow, passion, feeling – Because at le 110
 a campagne est aux dieux – et aux demi-dieux que sont les mor 111
 hoto de toi mais hisse-toi sur la table. Non, par là dans ces 112
 mme ça mes épaules me font mal, si au moins le rideau n'était 113
 that the different clans say : Bigob! He *said* it. III. 6. xi, 114
 ublishers Erasmus Montanus & C°. Photographer Faustus Eysenba 115
 e mettait à le sucer comme s'il s'était agi d'une paille tand 116
 la mort beaucoup de son élasticité, les peaux sèches se défor 117
 hanger de position, met dans mon vagin plein de sperme un vib 118
 ourne la tête et d'un mouvement du bassin je laisse ressortir 119
 che consente la conservazione del caffè per lungo tempo mante 120
 able n° 7 Montant 96,50. Service ... %. 22. Total. 96,50 121
 & in his pained heart made purple riot : then doth he propose 122
 e lui parle, essoufflé, commentant avec elle le paysage deva? 123
 arge 15 secondes après elle, 3 jours avant ses 34 ans et dans 124
 ros poisson dans ma main cherchant l'air et dégorgeant et che 125
 umain est l créature chantante qui unit la musique & la pensée 126
 ke to stroll along the prom prom prom & hear the brass bands 127
 rès très long branlage j'égacule ds l gant de toilette rayé b 128
 ie Montluçon 1977. Bovins viandes. Femelles culardes 1^{er} prix 129
 ses cheveux comme des rênes, ses seins comme des rênes, le co 130
 vais fait grossir avant qu'on fasse l'amour pour la première f 131
 prom prom & hear the brass bands play tiddly-om pom, & hear t 132
 — Sept, Tues & Fri, 10-12, 1-4, 30). Here William Blake was t 133
 s l gant de toilette rayé bleu & blanc que je repose sur le b 134
 omme nu de 40 ans posant ds sa salle de bains qu'est-ce que t 135

La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs 136
 maison est très belle, dans ce jardin Lucrèce redevient lisib 137
 ans ce marais d'êtres et de poussière et de brouillard tout n 138
 ses cheveux comme des rênes, ses seins comme des rênes, le co 139
 given them these revolting tokens of the puberty. Like grown- 140
 taires introduits dans la forêt du Llata ont déshonoré & rédu 141
ie du Nord. 91.45 1. BAEDEKER : Italie septentr. Leipzig-Paris 142
 mez-vous d'amour pour elle, et quand vous serez bien pénétrés 143
 a va chérie à quoi tu penses à des tas de choses tjs en colla 144
 puyée au bord du buffet, Micheline un peu de côté et moi accr 145
 nuit. Elle pressa de la paume de sa main la touffe de cheveux 146
 anon. fotogr, c. 1890. — Thomas Eakins, c.1890. — Julien de Vi 147
 amille. 126 km : A g., *Tisment*, identifiée avec l'ancienne Smo 148
 ove each other as this poor soul but loved his ass — 'twould 149
 evant moi jupe de soie fleurs couleurs, collant & slip sombre 150
 accroupie elle se retourne en écartant le téléphone et je lui 151
 en déesse grecque c'est vrai en bandeaux tressés ramenés en a 152
 eline un peu de côté et moi accroupi, le Mamiya braqué sous s 153
 la mort beaucoup de son élasticité, les peaux sèches se défor 154
 place à son cul, face aux arbres, admire les fesses qui suent 155
 ennuis drôles avec l'Evinrude. Je n'ai pas encore fait mon la 156
 à). La liras-tu debout dans le salon pendant que Sabine se d 157
 me tout doucement tes lèvres. À demain sur le pont à la demie 158
 et de *Dalzon*, Rose, né le 11 janv. 1852 à Chandolas et décédé 159
 . — *André*, Antonie, Eugénie, Madeleine, fille de *André*, Arsène 160
 als-les-Bains (Ardèche) le 23 avril 1890 épouse à Joyeuse l 161
 ille de *André*, Léon, Abel, Lucien et de *Donnadieu*, Joséphine, 162

et de *Dalzon*, Rose, né le 11 janv. 1852 à Chandolas et décédé 163
 ille de *André*, Léon, Abel, Lucien et de *Donnadiou*, Joséphine, 164
 sous. ARMÉE ¹ territoriale ² et sa réserve, classe 1874. 1 165
 at Copàn (as I sd), where, if any dancer now living had sense 166
 jour : la littérature soit sport de masse soit spasme de mort 167
 arie, Agathe, fille de *Mirabel*, Jean, Pierre, et de feu *Laro* 168
 du bout de la langue l'extrême bord des lèvres poussiéreuses, 169
 emonte le long de mon c. me cale sur sa cuisse, en travers du 170
 fait 10 ans, c'était bien, on profite de tout & de nous. Vend 171
 les créations aux créations, l'une recouvrant l'autre, chaque 172
 ne, né à Vernon (Ardèche) le 7 janv. 1890 et y demeurant, ép 173
 dans un flot d'entrées & de sorties, de sueurs d'été et de br 174
 dans le delta du Pô, dans le style des vieilles basiliques ch 175
 le 10 fév. 1757, quartier des Vernades, comm. de Rosières (Ar 176
 ations aux créations, l'une recouvrant l'autre, chaque nouvel 177
 dans le trou des poils comme si le poids du corps, soulevé vi 178
 dans le fait d'être à 4 pattes, retroussée dans le soleil corn 179
 à la peupler de petits édifi., de porti., de perga. sans dout 180
 sous un arbre ou bien à l'ombre d'un *velum*. Si ces groupes ne 181
 dans une vieille ville des lagunes où l'anguille foisonne, le 182
 dans un très rapide mouv^{nt} de poisson qui crève, il éjacule e 183
 «abandonne la rage qui le gonfle, son écume et son fracas, co 184
 dans le cours d'une œuvre de longue haleine comme un opéra o 185
 ueur retenue autour des gr^{es} lèvres & que j'étale vers l'anus 186
 es troncs écailleux des palmiers fuyaient, fuyaient toujours. 187
 nous avons un deux pièces-cuisine dans la replslagergatan, les 188
 oment de la mort, le pénis contient un supplément de sang pui 189

ations aux créations, l'une recouvrant l'autre, chaque nouvel 190
 aintenant cette canaille de cagots se glissant à travers le p 191
 llonge entre vous, les bras en travers de vos seins, lourdeme 192
 over the waterline, soaring like hawks, high, so high, myself 193
 dans une vieille ville des lagunes où l'anguille foisonne, le 194
 dans le fait d'être à 4 pattes, la culotte tendue par les cui 195
 Je vous dirai donc, porc frais de mes pensées, que j'ai trava 196
 ent le *traghetto*. «Mouches» ou «hirondelles» (*vaporetti* de l'Azì 197
 ert, fils de *Roche* François et de *Décade* Antonia, né le 6 sep 198
 est le riz Basmatti. Ce riz est cultivé ds des h^{tes} vallées d 199
 tembre 1903 à St-Eloy-les-Mines (Puy-de-Dôme) épouse le 21 ju 200
 vulture, «brother v»), as Con named them). But when I came ne 201
 crèche kitsch animée. En ressortant je tombe amoureuse d'une 202
 ément, moi sur Denis beaucoup, lui tournant le dos et profita 203
 ui tournant le dos et profitant de lui, lui contemplant mes f 204
 La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs 205
 lui contemplant mes fesses découvertes, au pied du lit, à gen 206
 ouvertes, au pied du lit, à genoux et nous deux par terre ass 207
 genoux et nous deux par terre assis face à face, Je le fais j 208
 La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs 209
 assis face à face, Je le fais jouir de mes mains et le sperme 210
 et de *Donnadiou* Joséphine, née le 11 mai 1906, 15, rue de la B 211
 jouir de mes mains et le sperme sort en bouillonnant de son s 212
 omiciliée à Montélimar, épouse à Montélimar le 20 septembre l 213
 La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs 214
 sort en bouillonnant de son sexe avant même qu'il s'en rende 215
 ert, fils de *Roche* François et de *Décade* Antonia, né le 6 sep 216

dans une vieille ville des lagunes où l'anguille foisonne, le 217
dans ce grand vol circu autour de la chambre 168 d'heure en h 218
La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs 219
assis face à face. Je le fais jouir de mes mains et le sperme 220
et de *Dalzon* Rose, né le 11 janvier 1852 à Chandolas et décédé 221
ne te l'avais pas dit comme je t'aime comme c'était cette esp 222
place à son cul, face aux arbres, admire les fesses qui suent 223
als-les-Bains, Ardèche le 23 avril 1890 épouse à Joyeuse *Andr* 224
a va chérie à quoi tu penses à des tas de choses tjs en colla 225
au pied du lit, à genoux, et nous deux par terre assis face à 226
ans ce marais d'êtres et de poussière et de brouillard tout n 227
puyée au bord du buffet, Micheline un peu de côté et moi accr 228
mmense vol de petits hérons gris se rassemblait au-dessus des 229
ations aux créations, l'une recouvrant l'autre, chaque nouvel 230
humain est l créature chantante qui unit la musique et la pen 231
moi sur Denis beaucoup, lui tournant le dos et profitant de l 232
lui tournant le dos et profitant de lui, lui, contemplant mes 233
André, Antonie, Eugénie, Madeleine, fille de *André*, Arsène, L 234
s l gant de toilette rayé bleu & blanc que je repose sur le b 235
lui, contemplant mes fesses découvertes, au pied du lit, à ge 236
La voici, en effet, fracassant les arbres, foudroyant les mur 237
mes fesses découvertes, au pied du lit, à genoux et nous deux 238
à genoux et nous deux assis par terre face à face. Fracassant 239
par terre face à face. Je le fais jouir de mes mains et le sp 240
de mes mains et le sperme sort en bouillonnant de son sexe av 241
maison est très belle, dans ce jardin Lucrèce redevient lisib 242
son sexe av^t même qu'il s'en rende compte & commence à jouir. 243

Étant donné cet effet d'empilement, il faut tenir au côté déroulement d'une page d'«Antéfixe». Il doit se produire un effet de déroulement de tous ces textes répétés comme un rouleau tourne tout le temps dans un appareil. Chaque fois qu'on passe d'une photo à l'autre, sur une pellicule qui est dans l'appareil photographique, on réarme l'appareil. L'Antéfixe fonctionne de cette façon-là. Chaque fois qu'on passe d'une ligne à l'autre, on a réarmé le vécu de quelqu'un.

Denis ROCHE, *Art présent*, 1979.

Notre antéfixe se compose de neuf pages (ou planches) comportant chacune vingt-sept lignes, soit en tout deux cent quarante trois lignes, la dernière se terminant par un point (seul point du texte en bout de ligne, avec celui de la ligne 15, soit : le point final du texte). La stricte équivalence entre les pages est renforcée par le fait que chacune des lignes se définit formellement par le même nombre de signes⁴⁹, en sorte que le lecteur se trouve non face à des pages (de prose ou de vers), mais face à des rectangles dressés d'écriture, neuf rectangles debout, absolument identiques. Chacune des lignes (ou flash⁵⁰) est prélevée sur un texte existant antérieurement (« je n'écris moi-même aucune phrase. Aucune d'elles n'est de moi⁵¹ »), et le préle-

49. Certains textes portent avec eux leur définition formelle, sous le titre, ainsi pour l'Antéfixe de Françoise Peyrot : « composé de 5 pages de 25 lignes, chaque ligne étant de 55 signes. Entrepris le 14 janvier et achevé le 3 février, en 1978 ».

50. Mot emprunté à Denis Roche ; il l'utilise dans le dépôt n° 4, et le redéploie dans la préface de *Notre antéfixe* ; dans les deux cas les lignes-séquences sont dites : « flashes signifiantes limites ».

51. Cf. ce qui a été dit plus haut de la « citation ». Cette déclaration est en partie vraie. Elle signifie que l'antéfixe ne s'écrit qu'avec du déjà écrit ; c'est une règle stricte. Mais, dans le cas spécifique de l'autoportrait, une partie de ce déjà écrit est du déjà écrit par Denis Roche lui-même (fragments de journaux intimes, carnets, interviews, etc.).

vement (ou extraction, on ne peut évidemment pas parler de citation) s'effectue indépendamment des contraintes linguistiques (unités de sens, syntagme ou phrase), en sorte que chaque ligne présente un sens « incomplet », soit que la phrase-source ait commencé avant que ne commence la ligne (*a*) ; soit qu'il semble qu'elle doive se continuer après (*b*), soit enfin qu'elle soit coupée à ses deux extrémités (*c*).

- (*a*) son sexe avant même qu'il s'en rende compte et commence à jouir.
- (*b*) La voici, en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs
- (*c*) llonge entre vous, les bras en travers de vos seins lourdeme

En termes d'occurrences, les trois possibilités ne sont pas également réalisées. L'exemple que je viens de donner de la possibilité (*a*) est très peu attesté (deux fois), les numéros 143 et 15 étant les seuls de tout l'antéfixe à se terminer par un point. La possibilité (*b*) est un peu plus fréquente (I, 1, 2 ; III, 76 ; etc.), mais elle est rare (pas plus d'une dizaine d'occurrences), le régime « normal » étant le cadrage pleine phrase de chaque côté, qui constitue véritablement la ligne d'antéfixe comme cadre insensible à la régulation discursive. La perturbation (pour la lecture) est bien sûr plus ou moins grande selon que la ligne commence par un mot complet (même si la phrase est déjà commencée) ou par un fragment de mot, et selon que le mot amputé est aisément reconstituable ou plus difficilement :

- (*d*) accroupie elle se retourne en écartant le téléphone et je lui
- (*e*) mmense vol de petits hérons gris se rassemblait au-dessus du q
- (*f*) t d'habiter toujours le même corps avec le même esprit que l

Il en va exactement de même pour l'extrémité droite de la ligne, mais (du point de vue de la lecture, toujours, car, du point de vue de l'écriture, le processus n'est pas qualitativement différent, il s'agit d'une simple nécessité de cadrage) la perturbation est moins grande dans la mesure où l'érosion finale d'un énoncé quelconque

est ressentie comme appartenant aux accidents possibles du discours (extension et radicalisation des points de suspension après une phrase non terminée, brouillage ou recouvrement par une autre phrase d'une phrase commencée, etc.), tandis que l'érosion initiale est beaucoup plus intolérable (et beaucoup moins attestée, à l'écrit). Quant à la limite de phrase, si elle ne correspond qu'exceptionnellement à la fin de la ligne (15, 243), elle peut passer dans la ligne, la hachant plus ou moins selon le lieu où elle se situe (centrale, initiale ou finale) :

- (g) leur chemin vers le positif. Ainsi la lumière bleue immobilis
- (h) nise. « Les tourbes d'eau douce » etc. est-ce ds mes notes sur
- (i) ravaux rendus difficiles par des infiltrations d'eau. Après a

Cette question de la phrase n'est qu'un aspect de la question de la ponctuation qui met en jeu des processus d'accélération ou de ralentissement, et débouche sur le problème de la scansion musicale du texte. À l'extrême, la ligne n'est arrêtée par aucun signe de ponctuation, soit que le cadrage sélectionne un segment continu, comme en 185 :

- (j) dans le cours d'une œuvre de longue haleine comme un opéra o

soit que, plus significativement, l'absence de ponctuation puisse être interprétée comme le résultat d'une manœuvre délibérée d'effacement, ainsi en 152 :

- (k) en déesse grecque c'est vrai en bandeaux tressés ramenés en a

À l'extrême inverse la ligne est hyperponctuée et cette hyperponctuation s'accompagne d'un affaiblissement, voire d'une disparition de la syntaxe, par la juxtaposition d'unités codées (multiplication des chiffres, des signes vides – noms propres –, des abréviations, etc.), comme en 44 ou en 66 :

(l) ric ; à g., n° 18, la Maison d'Adonis. p. 366, R. 5. ; plan, p. 3
(l') ark Oteli Gumussuyu Cad. 6, Taksim, Tel. 450760-70 ; Tlx 2282

Nous n'avons jusqu'à présent envisagé la ligne qu'en elle-même, comme unité minimale ; il faut maintenant la considérer dans le contexte de la planche et dans le contexte de la suite de planches, le texte tout entier, car certaines des caractéristiques dont nous venons de parler ne se comprennent que dans le fonctionnement global de l'antéfixe. Si, en principe, l'unité-ligne est absolument autonome et autosuffisante, en fait, pour la définir plus complètement, il faut tenir compte des relations qu'elle entretient avec les autres lignes du texte. À cet égard, il existe au moins deux types de lignes : celles d'une part qui sont isolées, c'est-à-dire qui ne sont jamais répétées (lignes de puissance un) ou qui ne font partie d'aucun groupe de lignes ; et celles d'autre part qui sont répétées et/ou qui font partie d'un groupe, paquet ou séquence. Il faut cependant rentrer dans le détail de cette distinction si l'on veut éviter l'ambiguïté d'une opposition trop tranchée. Si l'on considère par exemple la ligne 1 :

(m) Ah!... non morrai!... in quegli accenti,... Né Ciel, né terra...

elle n'est nulle part répétée, ni continuée, et le livret de *Béatrice de Tende* ne fournit aucune autre ligne de cet antéfixe, mais la même planche I inscrit une fois le nom de Pergolèse (numéro 12), comporte une suite (numéros 22 et 23) formée d'une ligne du livret de la *Salomé* de Richard Strauss suivie d'une ligne de commentaire discographique, et une autre suite (numéros 19 et 20) où surgissent la notion d'un « accord » et le corps du musicien (son oreille) ; le commentaire nous apprend qu'il s'agit d'un prélèvement sur un ouvrage de Schoenberg (*Musique nouvelle : ma musique*, 1930, environ) ; en sorte que la ligne initiale ne se trouve nullement isolée dans un cadre qui inscrit de façon insistante la musique et l'opéra, et l'on pourrait même dire qu'elle ouvre une « série » qui va se poursuivre jusqu'à la fin de

l'antéfixe, jusqu'au cadre IX répétant la définition de l'être humain par Humboldt, comme « créature chantante » (numéro 231). Il en irait de même, de façon moins massivement évidente cependant si on considérait le numéro 8 par exemple :

(n) sur l'allée étroite goudronnée du Luxbrg lui à g. ds les arbr

cette ligne note une aventure de Françoise (« Fr., enceinte de 8 mois, rencontre un exhibitionniste à 8h du matin dans les jardins du Luxembourg sous la pluie. Elle me le dit et je le note »), elle n'est ni reprise ni continuée, mais, même si l'aventure-source est enterrée sous le texte, parfaitement invisible dans ce qu'il en reste, la partie droite du flash, notant avec précision une posture, abrégeant le localisateur, réinscrivant des arbres, s'articule sur toute une série sexuelle plus ou moins violente, allant du segment durassien déjà noté en 2 (« fracassant les arbres ») à l'arbre généalogique de la séquence des fiches⁵² (dans les quatre dernières planches) en passant par le « face aux arbres » de l'extrait pornographique du numéro 24, si bien qu'une fois de plus le numéro isolé, de puissance un, subit toujours (il me semble même que c'est une règle ici) un efficace mouvement *intégrateur* qui le branche sur des séries mobiles, que ce branchement soit purement sémantique (éléments quelconques dans la ligne pouvant faire repérer l'appartenance à un type de texte, par exemple, la série musicale), ou que certaines unités, certains signifiants formellement stables (par exemple ici « g. » ou « les arbr ») soient répétés dans les lignes qui n'ont apparemment aucun rapport d'origine « réelle » (ni de communauté générique). Un cas particulier de ce travail (ou de cet effet) d'intégration mérite d'être noté, c'est celui qui concerne, dans la planche III, la suite ou pseudo-suite 73-74 ; chacune de ces deux lignes est de puissance un et, si l'on se réfère au commentaire, elles sont emprun-

52. Nous consacrons un peu plus loin un paragraphe particulier à cette séquence.

tées à des zones assez éloignées de l'expérience : « 73. Ainsi parle le "sureau" dans le Vase d'or, d'Hoffmann. Lu à Pâques. », « 74. Note prise avant d'aller en taxi jusqu'à la mosquée champêtre de Piyalé Pacha, bien au nord de la ville. Un peu de soleil. » Or, si l'on regarde ces deux lignes consécutives dans la planche :

(o) Mon arôme est mon langage, lorsque l'amour l'enflamme. « Le vendredi 1^{er} avril ce matin Françoise a mis sa culotte noire. » Piy

on s'aperçoit qu'une seule lettre manque pour que les deux lignes glissent l'une sur l'autre et qu'une continuité absolue soit établie. Il est fort probable qu'une fois le segment hoffmannien épuisé Denis Roche a immédiatement enclenché le segment suivant dans l'espace qui restait, puis, commençant le flash 74, il a évité de reprendre à la lettre près pour ne pas provoquer l'« enjambement » et pour maintenir, si minime soit-il ici, un peu de ce vide qui garantit l'étauchéité des cellules. Quoi qu'il en soit, il est certain que cette minuscule manœuvre aura permis de souder deux segments hétérogènes (en les faisant de plus réagir l'un sur l'autre, érotisant le fragment romantique – ou rendant manifeste sa charge érotique –, romantici-sant, si l'on peut dire, la notation quotidienne), et nettement effacé le caractère isolé des deux lignes.

Répétition

À côté de ces lignes « isolées », dont on vient de voir que le dispositif travaille à les intégrer, il y a donc tout un autre ensemble de segments caractérisés formellement par la relation, cette fois absolument évidente, qu'ils entretiennent avec d'autres segments. La plus claire de ces relations, immédiatement sensible dès la première planche, est la répétition pure et simple d'une même ligne, le retour de cette ligne, une fois, deux fois, ou davantage. La répétition est par ailleurs le principe même de l'antéfixe, répétition de lignes, répéti-

tion de séquences. La répétition d'une même ligne n'est qu'un cas particulier de cette répétition généralisée. Le système de la répétition est très complexe et demanderait une étude particulière ; disons simplement que la puissance deux est la plus fréquente ; quelques lignes (trois) sont répétées trois fois, et deux sont répétées quatre fois. Seul le numéro 2 est de puissance neuf et se trouve répété tout au long du texte, de la première planche à la dernière, et ceci selon une répartition irrégulière, mais, croyons-nous, significative. Il s'agit d'un segment prélevé dans le roman de Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* ; il intervient très vite dans l'antéfixe en fournissant la seconde ligne de la première planche, et il revient dans l'avant-dernière (numéro 27) :

(p) La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs

C'est à lui qu'il revient, dès le cadre I, d'indexer le fonctionnement du répétitif, puisque les segments 24 et 25, en instance de répétition, ne trouveront leur écho que plus tard, en VI et IX pour chacun des deux ; il faut noter d'ailleurs qu'à une exception près le segment (p) est le seul qui soit répété à l'intérieur d'une même planche, deux fois (en I et en IX) et trois fois (en VIII), il ne tient donc pas seulement sa spécificité et son efficace martelante de sa répartition transversale au texte tout entier mais aussi de sa répétition rapprochée. Les occurrences sont les suivantes : I (2, 26), III (80), VI (136), VIII (205, 209, 214), IX (219, 237). La répétition est intéressante, car elle met sur la voie d'une des caractéristiques sans doute difficile à percevoir au premier abord, celle des processus de *composition* de l'ensemble : dans l'ensemble des planches compte aussi la position relative des éléments, l'antéfixe a un début, un milieu et une fin, de la même façon une planche comporte un haut, un centre et un bas, et Denis Roche joue de ces coordonnées spatiales, de cette topologie pour placer ses segments et trouver le bon rythme. Dans la première planche, (p) joue un rôle « cadreur » puisque ses deux occurrences sont symétri-

quement disposées aux deux extrémités à la seconde et à l'avant-dernière ligne ; lorsque le segment revient dans le texte, en III, c'est exactement à la même place que l'occurrence précédente, à l'avant-dernière ligne de la planche (80), puis son rôle directeur s'affirme par sa remontée en tout début de planche, en VI ; en VIII, les trois occurrences, très rapprochées, se tressent, dans la partie basse de la planche, avec la séquence commencée en 203 (séquence du « final » sur laquelle nous reviendrons), elles ne jouent dès lors plus le rôle de « cadre » (I), ni non plus ne remplissent de fonction de clôture (III) ou de déclenchement (VI), elles scandent en contrepoint une vive action en cours ; enfin en IX elles retrouvent leur valeur d'encadrement, moins rigoureusement qu'en I, (puisqu'en troisième position à partir du haut et en septième à partir du bas), avant de s'intégrer à la séquence rectrice de cet ensemble terminal (numéro 239). Un détail mérite d'être relevé qui risquerait de passer inaperçu tant l'effet de répétition tend ici à prendre le dessus : ce sont les minuscules modifications qui affectent le segment de telle sorte que, sur les neuf occurrences, il apparaît sous quatre formes différentes. Le cadre I voit le passage du féminin au masculin (avec perte de la majuscule) :

- (p1) La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs
(p2) le voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs

Deux explications sont possibles ou plutôt deux points de vue peuvent être adoptés pour lire cette transformation. Le premier nous renvoie aux processus observés à propos de l'articulation des numéros 73-74 (exemple (*o*), cf. p. 279) : il s'agit de la constitution d'une pseudo-suite à partir de deux fragments génétiquement hétérogènes, l'adjectif qui termine le numéro 25, amputé de sa fin, la trouve dans le numéro suivant sous la forme du pronom masculin : ainsi il redevient pleinement, et sans doute ironiquement, « lisible » puisque c'est de ce dernier qualificatif qu'il s'agit :

(q) maison est très belle, dans ce jardin Lucrèce redevient lisib
(p2) le voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs

Le second point de vue possible met en jeu l'antéfixe dans sa problématique globale, comme concernant un couple je et tu, il et elle, sujets ou objets, écrivains ou personnages, du côté du « réel » ou de la fiction, selon qu'ils sont d'un côté ou de l'autre de l'objectif (ils sont de toute façon, tour à tour, selon un va-et-vient qui, participe au rythme du texte, de chaque côté) ; au cadrage féminin (cadrage du masculin?) succède donc le cadrage masculin (cadrage du féminin?) ; cette lecture apparaît d'autant plus légitime que la troisième occurrence de (p) continue à faire jouer la variation du pronom, en produisant la synthèse de je-tu ou de il-elle, si le lecteur choisit bien sûr de substituer « n » manquant (pour « nous ») (et non « v » pour « vous ») comme l'y invitent, et le titre du texte (*Notre Antéfixe*) et la reprise dans cette même planche au début du pronom pluriel, pronom du couple amoureux (« notre vie », numéro 57) :

(p3) ous voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs

À partir de cette troisième occurrence, (p) retrouvera toujours sa forme (p1), forme de base, à l'exception toutefois de la toute dernière apparition du segment, qui ponctue autrement, d'avantage, marquant ainsi sans doute, par cet infime détail de scansion la clôture de la répétition :

(p4) La voici, en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs

C'est un même principe de répartition concertée qui préside à la répétition du segment de Venise :

(r) dans une vieille ville des lagunes où l'anguille foisonne,

il apparaît une *pre. m~ère* fois en amorce, dans la partie basse de la planche VII, puis il remonte en VIII à la cinquième position, posant le décor de la scène finale, puis il remonte encore en IX, en première position. C'est le lieu de remarquer d'ailleurs qu'à ce point stratégique la première ligne de planche est occupée, sauf *pour* les trois premiers cadres, par des segments répétés : le numéro 82 de IV va revenir en 124 (cadre suivant), le numéro 109 de V est déjà venu en 69 (III) et va réapparaître (VI, IX), le numéro 136 de VI est notre séquence (*p*), le leitmotiv durassien, le numéro 163 de VII appartient à la séquence des fiches, il est déjà venu en 159 (de VI) et va revenir encore en IX, le numéro 190 de VIII a été essayé en VII (172, 177) et va revenir en 230 (IX), enfin le numéro 217 de IX est notre séquence (*r*), segment de Venise, dont nous venons de parler. Il existe donc une corrélation marquée entre le processus de la répétition et la position prosodique initiale de cadre : il s'agit là d'une scansion majeure, d'un geste multiplicateur d'intensité, qui sélectionne des segments appelés à jouer un rôle particulièrement important sur le plan de la composition musicale et/ou « romanesque » de l'ensemble. Tout se passe comme si, à partir d'un certain moment, exactement la planche IV qui joue le rôle de plaque tournante ici, Denis Roche décidait de se donner pour règle de commencer la planche par un segment déjà venu. Un dernier exemple montrera l'importance relative du lieu d'articulation des segments répétés ; il s'agit de la ligne (*s*), de puissance quatre, qui se trouve tout d'abord de part et d'autre de la ligne centrale dans la planche VII, et sous deux formes différentes, la seconde continuant la première par effet de chevauchement, comme si l'opérateur cherchait le bon cadrage qu'il trouve finalement puisque c'est ensuite, pour les deux dernières occurrences, la forme (*s'*) qui s'interposera :

- (*s*) les créations aux créations, l'une recouvrant l'autre, chaque
- (*s'*) ations aux créations, l'une recouvrant l'autre, chaque nouvel

il y a donc doublement recherche d'équilibre, et par le placement à peu près symétrique autour de l'axe médian, et par l'hésitation sur le cadrage ; le segment remonte ensuite à l'initiale de VIII, comme nous l'avons observé, puis il se cale au centre exactement de la planche finale (numéro 230). L'attention est donc tout à fait appelée sur ce fragment d'apparence métatechnique, que la note, il est vrai dubitative, attribuée à Schoenberg ; son intérêt est du reste d'autant plus grand qu'il marie la référence musicale indirecte et l'allusion à un procédé, le recouvrement, qui joue un très grand rôle dans la séquence narrative terminale.

Séries, séquences

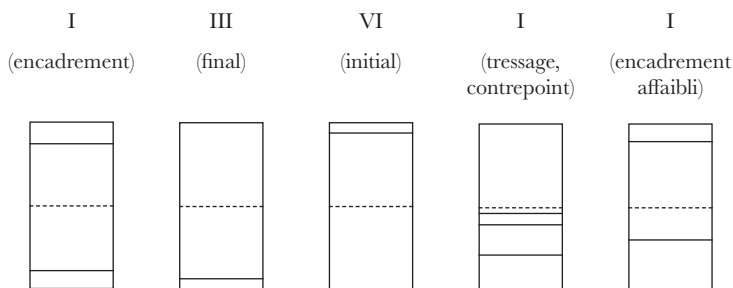
Il reste un groupe d'unités-lignes dont nous avons dit qu'elles étaient moins autonomes dans la mesure où elles se présentent par séries ou forment séquence. Il faut ici bien préciser dans la mesure où ces notions de série et de séquence recouvrent des faits relativement nombreux et multiformes. On a repéré, par exemple, une série « musicale » ; cette série n'en est pas une d'un point de vue strictement formel dans la mesure où les segments qui la composent ne sont pas tous de même origine (n'appartiennent pas au même texte-source) et où d'autre part ils sont distribués de façon en apparence aléatoire tout au long des neuf planches, semblant jouer davantage comme modificateurs ou programmeurs de lecture pour le contexte immédiat (comme aussi pour l'antéfixe pris dans son ensemble, et globalement mis sous le signe de la musique) que comme « texte » organisé à l'intérieur du Texte : aucune apparence de lien direct, semble-t-il, sinon le sème « musique », entre les détails biographiques relatifs à la relation Berg-Schoenberg (VI, 97) et le fragment d'un livret de Bellini (I, 1). Il faut toutefois remarquer que la constitution de la série est manifestée par la concentration d'unités de même coloration générique dans l'espace d'une planche : c'est ainsi que la série musicale s'installe dans l'antéfixe dès le cadre

I par la présence de plusieurs lignes concernant, d'une manière ou d'une autre, de façon plus ou moins explicite, la musique et l'opéra. De la même manière, la série « voyage » ou série géographique, archives de lieux et de monuments, de mouvements, d'adresses, etc., si elle s'indique dès la ligne 5 par un segment de guide (« Guide Nagel de la Turquie »), s'installe définitivement comme une des séries pertinentes du texte à partir de la planche II où, du numéro 41 au numéro 48 (« Extraits de voyages à faire »), s'intercale un *paquet* fortement homogène quant à sa référentialité générale, même si fortement hétérogène au contraire quant aux références particulières (noms propres) et si radicalement discontinu du point de vue formel (aucun chevauchement, recouplement, suite ou pseudo-suite de ligne). Ces phénomènes de *concentration discontinue* ou fuguée sur la surface totale d'une planche (comme pour la musique) ou de *concentration par paquet*, ou zone isotopique, en un espace délimité à l'intérieur d'une planche (comme pour les voyages) montrent, avec les phénomènes de répétition déjà entrevus, que la discontinuité principielle de l'antéfixe est contrebattue par une tendance inverse, celle de la continuité sémantique ou narrative. La répétition de lignes, les « paquets » sous leurs diverses formes, manifestent la présence, à côté de la régulation systématique vers le discontinu, d'opérateurs de cohérence très diversifiés. Sur un plan tout à fait local, on a déjà analysé la double manœuvre en apparence contradictoire tendant par exemple d'un côté à maintenir « artificiellement » un vide entre deux lignes qui auraient pu immédiatement se brancher l'une sur l'autre (suite 73-74, par omission du « n ») et de l'autre à assurer tout aussi « artificiellement », par un coup de pouce volontaire, le branchement de deux lignes génétiquement tout à fait étrangères, au prix d'une utilisation bi-fonctionnelle du segment « le » (suite 25-26, concernant le mot « lisible »). Tout se passe donc comme si l'écrivain-photographe, le texteur-cadreur, assurait le fonctionnement de son texte en maintenant une juste tension entre ces postulations ou exigences contradictoires, discontinuité et continuité,

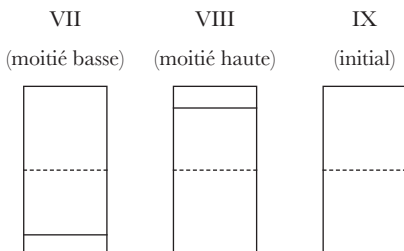
ANNEXE I

Trois aspects du dispositif de répétition

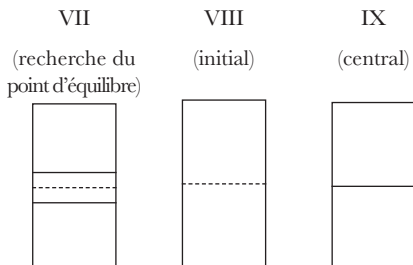
A. Segment (p) (Duras). Transversal ou texte tout entier



B. Segment (r) (Venise). N° appartient qu'au «final». Parcours ascendant



C. Segment (s) (Schoenberg). N° appartient qu'au «final». Recherche d'une position d'équilibre



autonomie et cohésion ou cohérence, perte du sens (et du souffle) et narrativité (et respiration), etc.

Les deux exemples sur lesquels on vient de revenir pour marquer cet aspect du travail de l'écriture nous permettent d'articuler la définition large de la notion de série-séquence avec une définition plus étroite, également à l'œuvre dans le texte, celle qui lie des segments de même origine. Conformément à la logique de la discontinuité, certaines de ces séquences sont absolument occultées, par une manœuvre de disjonction qui ne permet pas d'en reconstituer l'unité : ainsi III, 75 et 76, sont notées ensemble dans le commentaire, comme appartenant au même segment prélevé, mais rien, dans le texte ne permet de faire l'hypothèse d'une telle relation :

(*t*) e je me suis retiré 1 sec pour aller fermer la porte qui donn
endiculairement je fais rouler ma bouche sur elle de g à d et

Il en va de même pour le fragment de lettre de Bernard Dufour : dans ce cas, la disjonction est extrême puisque le même segment source (donné entièrement dans les notes) est non seulement cadré à deux endroits différents, de sorte que dans le texte de l'un n'est pas rattachable à l'autre, mais encore, contrairement à l'exemple précédent, les segments concernés se situent à une distance considérable (I, 6, et IV, 98)

(*u*) 6 – que ce sont les + vivants portraits que la littérature ait ja
98 – de t'entêter Denis dans ton idée à la con puisque ça n'a rien

Un troisième exemple, un peu plus complexe, nous fait cependant approcher l'une des séquences les plus visibles (ou visibilisées, si l'on peut dire) de l'antéfixe, celle du « final ». Il s'agit de la séquence que nous nommerons « Fantasma de Françoise », selon l'indication du commentaire (« Fantasma Fr., le plus long écrit, 16-11-74 (13 p 1/2 manuscrites) »). Cette séquence présente les mêmes caractéristiques

que (*s*) et (*t*) en ce sens que les trois segments qui la composent, II (50 et 54) et V (118), sont cadrés discontinûment, sans frontière, ni zone interne commune, sur la séquence-source, si bien que, dans le texte, la reconnaissance de l'identité génétique est impossible ; de plus, comme pour (*t*), la disjonction topographique (II et V) accentue la déliaison. Il y a donc effacement de la narrativité, et confusion volontaire, par exemple en II, où les deux occurrences encadrent une série sexuelle indifférenciée ; cette planche II, qui ne comporte aucun élément sexuel (à l'exception de la seconde ligne, numéro 29, très peu explicitement), est envahie, à partir du numéro 41, par ce matériau ; les cinq dernières lignes déploient avec beaucoup d'insistance le corps amoureux (clitoris, main, ventre, urètre, vagin, mont, fente, doigt, parois humides) ; il y a donc, en bas de planche, densification ou massification de la série érotique (thématisée dans la planche précédente par quelques segments tressés dans le reste : numéros 4, 11, 17, 24...). C'est seulement à partir de ce moment du texte que cette série est constituée comme véritablement pertinente ou constructive dans l'antéfixe, porteuse, projetant le lecteur en avant, vers une illusoire satisfaction romanesque ; elle joue, donc, à partir de là, comme une amorce sensible à la longue scène suivie du final. On doit répéter cependant que la séquence « Fantasma Fr. » ne jouit, dans le texte, d'aucune autonomie désignée, tout le travail consistant au contraire à la fondre en la déliant dans une série sexuelle générale selon une stratégie de composition qui semble tout à fait concertée : récurrences fuguées (I), condensation, massification (final de II), puis de nouveau récurrences fuguées (III à VII), enfin narrativisation (VIII et IX final du texte). Dans cette série sexuelle, le seul autre élément séquentiel – dans la source –, celui qui concerne une séance de satisfaction solitaire (et qu'on pourrait désigner comme la séquence du « poisson »), textualisé aux numéros V, 125, 128, 134, puis IX, 235, tend davantage à l'autonomiser, constituant ainsi une étape intermédiaire vers la scène finale dans laquelle, d'ailleurs, il vient mourir, puisque 134 reprend, par chevauchement et continua-

tion, le numéro 128, tandis que le numéro 235 reproduit purement et simplement le numéro 134. La séquence tend donc à prendre consistance et réalité temporelle. Si la suite « Fantasma Fr. » était volontairement effacée en tant que telle, la suite du « poisson » se caractérise, elle, par une relative continuité narrative. Cependant, elle ne s'achève pas (son dernier élément : « que je pose sur le b », reste en suspens), tandis que la séquence finale, elle, s'achèvera sur une phrase complète et sur un point final. Il apparaît qu'il y a bien, dans le texte, *un mouvement général, un glissement, vers la narrativité*, l'antéfixe prenant de plus en plus en charge, au fur et à mesure qu'il avance, des éléments ou suites d'éléments liés entre eux, selon le schéma (exemplifié par les séries dont nous venons d'analyser) : *phrase narrative annulée (ou occultée), phrase narrative suspendue, phrase narrative achevée*. Telles sont les phases d'un processus narratif complexe dont l'enjeu est la possibilité du Récit. À partir de la planche III, cette possibilité de récit est nettement mise en place par le retour chevauchant d'une séquence descriptive longue (celle des « hérons d'Istanbul ») ; elle va s'imposer plus complètement encore avec les deux « morceaux » du final, la séquence des fiches, ou séquence généalogique, non narrative mais fortement homogène et jouant un rôle dans le récit-antéfixe (comme une sorte de vaste syntagme qualificatif du héros-personnage), et la séquence vénitienne, fonction terminale du texte tout entier.

L'arbre ou séquence généalogique

À partir du numéro 159 s'introduit dans le jeu des cartes un jeu de « fiches », l'archive familiale, le noté notarié, une suite d'actes notant, remarquant le nom propre. À ce chiffre, dans le commentaire, on peut lire : « 159 à 162. De diverses fiches d'état civil réunies au long des années par son grand-père Léon André pour dresser l'arbre généalogique de la famille. Fiches cartonnées jaune clair et écrites de sa main. » Tout ce vécu fiché, socialisé, est donc ici repris, couché, sédimentarisé, contraint avec le reste à chanter dans l'oratorio autobiographique. On

ANNEXE II

Transcription des dix-huit lignes de l'arbre généalogique

- VI 159 et de Dalzon, Rose, né le 11 janv. 1852 à Chandolas et décédé
160. – André, Antonie, Eugénie, Madeleine, fille de André, Arsène
161 als-les-Bains (Ardèche) le 23 avril 1980 épouse à Joyeuse 1
162 ille de André, Léon, Albel, Lucien et de Donnadiou, Joséphine
- VII 163 et de Dalzon, Rose, né le 11 janv. 1852 à Chandolas et décédé
164 ille de André, Léon, Abel, Lucien et de Donnadiou, Joséphine
165 ssous. ARMÉE territoriale et sa réserve, classe 1874. 1
168 arie, Agathe, fille de Mirabel, Jean, Pierre, et de feu Laro
173 ne, né à Vernon (Ardèche) le 7 Janv 1890 et y demeurant, ép.
176 dle 10 fév. 1757, quartier des Vernades, comm. de Rosières (Ar
- VIII 198 ert fils de Roche François et de Décade Antonia, né le 6 sep
200 tembre 1903 à St Eloy-les-Mines (Puy-de-Dôme) épouse le 21 ju
211 et de Donnadiou Joséphine, née le 11 mai 1906, 15 rue de la B
213 omiciliée à Montélimar, épouse à Montélimar le 20 septembre 1
216 ert, fils de Roche François et de Décade Antonia, né le 6 sep
- IX 221 et de Dalzon, Rose, né le 11 janvier 1852 à Chandolas et décéd
224 als les Bains, Ardèche le 23 avril 1890 épouse à Joyeuse Andr
234 André, Antonie, Eugénie, Madeleine, fille de André, Arsène, L

ne sait pas si le grand-père est venu à bout de « dresser » son arbre, il est sûr, en revanche, que le petit-fils a scié les branches et s'est couché dessus, décomposant recomposant le tout. Face à cet arbre, en tout cas, poussant et ramifiant au long de quatre planches (VI à IX), autour de son tronc, s'enroule le lierre durassien qui, d'unbout à l'autre de l'antéfixe, inscrit la violence antigénéalogique : « fracassant les arbres ». Si l'on considère de près⁵³ ce texte génétique (cimetière inscrit sur quoi pousse Denis Roche), on s'aperçoit que la séquence est d'abord introduite par une suite massive (quatre flashes consécutifs en VI : 159-160-161-162), puis reprise et développée (les lignes 159 et 162, respectivement première et quatrième – dernière – de la planche VI, deviennent les deux premières de la planche suivante, VII, qui en comporte six), puis réinscrite en un mouvement d'affaiblissement continu (cinq lignes en VIII, puis trois seulement en IX, le relais étant pris par la Scène de la jouissance). Le passage de VI à VII est donc marqué, puisque d'une planche à l'autre la séquence est continue, de 159 à 165, 163 et 164 reprenant les deux lignes extrêmes du carré 159-162. Le « passage » de la planche VII à la planche VIII est différent, ce qui est perdu au plan de la consécution est rattrapé par le chevauchement (seul cas dans cette séquence) : le numéro 211 reprend et poursuit le 164 de la planche précédente. D'autre part, c'est en VIII, 198, qu'apparaît pour la première fois dans l'antéfixe le nom de Roche, comme produit par tout ce qui précède. Et ce n'est sans doute pas un hasard si ce numéro est marqué, dans le commentaire, comme un seuil (à partir duquel le texte va se nourrir, par répétition, de ce qu'il a déjà noté), les cinq lignes de VIII en tout cas sont significativement encadrées par la répétition de la ligne Roche (216 = 198). La planche IX enfin reprend trois des quatre lignes de la planche VI (initiale de la séquence), l'encadrant ainsi tout entière avec une certaine netteté⁵⁴.

53. Cf. annexe II.

54. Cette séquence concerne les lignes suivantes : VI, 159, 160, 161, 162 ; VII, 163, 164, 165, 168, 173, 176 ; VIII, 198, 200, 211, 213, 216 ; IX, 221, 224, 234.

Le numéro 170 (septième planche) est indexé de la façon suivante : « Note Française, Venise, janvier 75 » ; ce flash, descriptif érotique (« remonte le long de mon c. me cale sur sa cuisse, en travers du ») constitue en quelque sorte la première piqûre du texte vénitien qui dans les deux planches suivantes (VIII et IX) va souder, « armer », tout ce qui reste à écrire. Et si 170 introduit le récit d'une scène en première personne, sans que le lieu de la scène soit précisé dans le texte, ce lieu, Venise, intervient très vite dans la planche VIII (flash 197, où circulent, en italiques, les *vaporetti*) ; le commentaire alors souligne, et précise que le texte est en train d'avancer vers sa fin, de se précipiter vers le « final » : « Venise, à quoi il faut se déterminer à revenir – en vue du final de cette antéfixe. » Enfin, à partir de 203, c'est-à-dire exactement au centre du cadre VIII, « l'essentiel du texte de l'antéfixe est constitué par le déroulement, excessivement scandé (par les lignes coupées) et contrarié (par l'incidence d'autres redites), d'un long paragraphe noté par Fr. à Venise, un jour de fort brouillard le 6 janvier 75 vers 5 h de l'après-midi très exactement, la cloche qui est à l'entrée du grand canal, c'est-à-dire juste en face de notre fenêtre de l'Hôtel Métropole, ne cessant pas de sonner ». Auparavant, immédiatement après 187 (retour dans le texte, explicitement de Venise), en 198, commence la réinscription de lignes déjà écrites (« À partir de 198 jusqu'à la fin, il ne s'agira que de redites – fichescartonnées, phrases de Duras ou de Brecht, Istanbul (mort de D.) »), qui vont, jusqu'à la dernière ligne, s'entrelacer au « récit » de la scène (notes de Française). On peut donc dire de ce final qu'il est bien pensé, prévu, agi *comme tel*, annoncé de loin (en VII, 170), localisé en exergue (VIII, 197), et doublement commencé, à partir de là, dès 198 pour le citationnel (le répété), 203 pour la scène, numéro central, donc à une place prosodiquement marquée. Outre ce marquage formel, le final ne peut pas ne pas être reconnu comme séquence conclusive par le lecteur, même s'il n'a pas recours à l'éclaircissement du commentaire, dans la mesure où

ANNEXE IV

Transcription des dix-huit lignes de la scène finale

- VIII 203 ément, moi sur Denis beaucoup, lui tournant le dos et profita
204 ui tournant le dos et profitant de lui, lui contemplant mesf
206 lui contemplant mes fesses découvertes, au pied du lit, à gen
207 couvertes, au pied du lit, à genoux et nous deux par terre ass
208 genoux et nous deux par terre assis face à face. Je le fais j
210 assis face à face. Je le fais jouir de mes mains et le sperme
212 jouir de mes mains et le sperme sort en bouillonnant de son s
215 sort en bouillonnant de son sexe avant même qu'il s'en rende
- IX 220 assis face à face. Je le fais jouir de mes mains et le sperme
226 au pied du lit, à genoux, et nous deux par terre assis face à
232 moi sur Denis beaucoup, lui tournant le dos et profitant de l
233 lui tournant le dos et profitant de lui, lui, contemplant mes
236 lui, contemplant mes fesses découvertes, au pied du lit, à ge
238 mes fesses découvertes, au pied du lit, à genoux et nous deux
239 à genoux et nous deux assis par terre face à face. Fracassant
240 par terre face à face. Je le fais jouir de mes mains et le sp
241 de mes mains et le sperme sort en bouillonnant de son sexe av
243 son sexe avt même qu'il s'en rende compte et commence à jouir.

très vite il s'aperçoit d'une part qu'il a déjà lu ce qu'il lit (les reprises concernant, en extension, la quasi totalité du texte antérieur – ainsi, pour la planche IX, les dix-sept lignes de « redites » ont pu être lues dans toutes les planches antérieures, à l'exception de la planche IV⁵⁵), que le texte, à partir du numéro 198, se nourrit de ce qu'il a déjà écrit, de sa propre substance, achevant de s'exténuer par autoconsumation, et où d'autre part les quelques lignes nouvelles, inédites, s'enchaînent toutes, formant séquence discontinue, par chevauchement (qui renforce, par la répétition des segments, la reconnaissance du fil), inscrivant peu à peu, selon un rythme piétinant, saccadé, la Scène érotique. Cette séquence étant la plus longue, la plus complètement suivie de tout l'antéfixe, l'effet narratif atteint ici son maximum d'intensité, le fonctionnement de l'antéfixe son point d'équilibre : à la fois pleinement musical, par la répétition des « thèmes », le retour fugué des principales composantes antérieures, et pleinement narratif, projeté en avant par la dynamique de la représentation d'une action (sexuelle) qui ne trouvera son terme, sa résolution, qu'à la toute dernière ligne du texte. Si elle est absolument inédite dans le texte, cette « phrase » (je donne ici à ce mot ses deux sens, en l'occurrence indissociables, linguistique et musical – suite monodique ou harmonique de sons qui constitue un tout cohérent) n'est cependant pas plus nouvelle d'une certaine manière que les lignes redites, elle effectue en la composant, en la linéarisant davantage, une scène dont les éléments sont présents depuis le début, à travers la notation des fantasmes, la transcription de segments pornographiques empruntés, etc. Le phénomène observé au niveau de la planche II (densification de la série érotique en bas de planche) se reproduit au niveau de l'antéfixe tout entière : densification et qui plus est narrativisation plus systématique de la série érotique dans le final, à partir du milieu exactement de la planche VIII. Cela contribue, bien entendu, à faire de cette scène, ou, plus largement de la série érotique en tant que telle,

55. Cf. annexe III.

l'élément essentiel, moteur, de tout le reste : « Je vous dois la vérité en littérature et je vous la dirai » : la vérité est sexuelle.

Il n'y aurait aucune espèce de profit à donner de cette scène une représentation linéaire en la reconstituant selon les deux « phrases » qu'elle juxtapose, phrases extraites, selon le commentaire, d'une longue « note » de Françoise à Venise, mais dont nous ne pouvons savoir, compte tenu du caractère tout à fait mouvementé (mobile) de ce qu'elles représentent, si elles formaient, dans les notes-sources, un tout continu, ou si le cadreur n'a pas formellement relinéarisé un ensemble de « moments » prélevés dans les notes ; question d'ailleurs tout à fait académique dans la mesure où, ce qui importe ici, c'est l'effet de récit, l'effet de figuration, et le mouvement tournant par quoi cet effet s'impose. Il importe donc sans doute au lecteur de se faire une idée plus précise de cette manipulation en retranscrivant à la suite des flashes des planches VIII et IX qui inscrivent la scène (cf. annexe IV).

Si l'on observe cette transcription, on s'aperçoit qu'elle comporte exactement autant de lignes (dix-huit) que la séquence généalogique, mais sur deux pages (et non sur quatre) ; les deux se chevauchant puisque la première, par le jeu des redites, vient mourir dans la seconde et la nourrir ; cette succession et ce chevauchement impliquent bien entendu des effets de sens particuliers, le point nodal me semblant être la question du nom propre, ce qui est visible au point de contact entre les deux séquences : le nom de Roche surgit, dans la séquence des « fiches », au moment même où commence la séquence du final, et c'est au même moment, en ce commencement d'inscription de la Scène, que surgit le prénom de Denis. Tout se passe comme si l'archive, l'acte notarié, l'empilement des fiches, des berceaux, des tombeaux produisait le nom, de la mort vers la vie, tandis que le va-et-vient de l'acte ou de l'action sexuelle produit le prénom, l'individu, de sa vie vers sa mort, à travers et vers sa jouissance, « sans qu'il s'en rende compte ». La séquence généalogique et la séquence sexuelle (c'est au fond la même, on le voit) produisent donc le sujet, qui ne dit pas je, qui n'écrit rien, qui surgit, dans le champ,

ici nettement à l'articulation de deux séries, objectivé par le discours de l'autre, mis « hors de lui » par l'action de l'autre, « sans qu'il s'en rende compte », comme objectivé par l'objectif de l'appareil photo, à la fois donc, comme on l'a vu, derrière l'appareil, dans le réel, acteur d'une scène à Venise, et devant, dans le réel cadré, fictionné, de la reprise citationnelle, du montage et montrage texté, personnage du journal, personnage fiché (à son tour), archivé, Roche, Denis, héroïsé dans le cadre, légèrement décollé de lui-même (puisque jamais nom, prénom ne se rejoignent vraiment).

La transcription fournit une autre évidence : la Scène comporte huit flashes en VIII et dix en IX, mais la dissymétrie est complète : alors que les huit numéros de l'avant-dernière planche sont *tous* différents et se complètent, en se chevauchant, selon la chronologie narrative et linguistique, les dix numéros de IX, à l'exception du dernier qui termine et l'antéfixe et la phrase commencée en VIII, sont des répétitions, selon des cadrages différents, de ce qui s'était déjà écrit dans la planche précédente, en sorte que le texte se reproduit au moins de deux manières différentes, une première fois en progressant par recouvrement/élongation (selon une formule qui est à peu près celle, dans l'ordre du discours ; de l'action – masturbatoire – figurée, gonflement progressif de la phrase par retours en arrière), une seconde fois, la phrase étant à peu près tendue au maximum, par soubresauts répétitifs, jusqu'à ce que le flash de la jouissance terminale achève efficacement le tout. Dans le cadre final, tout donc est répété, la répétition est, comme le texte, portée à son comble, tout chante (en écho), résonne, produit du plaisir et vient s'accumuler dans la pointe, le bas bout du texte où tout explose. En ce sens, je serais tenté de ne pas voir dans la précision du commentaire (« la cloche qui est à l'entrée du grand canal, c'est-à-dire juste en face de notre fenêtre de l'Hôtel Métropole, ne cessant pas de sonner ») une simple note anecdotique et décrochée (comme il arrive) : le contexte génétique du « final », la cloche (branle répétitif, musique) n'est évidemment pas sans rapport avec la structure formelle de ces deux planches,

comme avec leur charge figurative. Il resterait à rendre compte des effets de sens qui affectent les « redites » s'enlaçant, dans la dernière planche, à l'axe de la Scène : l'anguille du numéro 217 (qualifiant Venise) rejoint ici le « gros poisson » (le sexe) de la séance décomposée en V numéros 125, 128, 134, ce dernier étant d'ailleurs repris tel quel ici même en 235, si bien que tous les deux, l'anguille et le poisson, s'inscrivent en consonance dans le concert montant (ou descendant) vers le flash 243. De même que, si la chambre 168 de la ligne suivante (218) n'est pas celle du « lit » de la Scène, elle le devient ici nécessairement, comme aussi les fesses objet d'admiration dans le roman pornographique réinscrit au ~uméro 223 se superposent à celles qui sont mises en scène (objet de contemplation) dans le discours de la narratrice ; comme encore, mais on pourrait multiplier les exemples, le « face aux arbres » du même roman (223) rejoint le « face à face » de la Scène, l'ensemble s'écrivant et tournant bien sûr autour et face à l'arbre généalogique, à l'arbre des pères, fracassé on l'a vu, et ici encore, par un pronom durassien. Quant à ce flash (le fragment de *Détruire dit-elle*), il occupe ici encore, comme tout au long de l'antéfixe, une place particulière, il est le seul de l'ensemble citationnel à être répété deux fois dans le cadre IX et, ce qui est plus significatif encore, il vient comme subrepticement s'installer à l'intérieur du texte de la Scène, vers le bas du cadre (numéro 239), assurant ainsi en fin de course la jonction ou contamination des deux ensembles (citationnel et scène) en sorte aussi que toute la violence répétée qu'il scande depuis le début du texte brûle en même temps (dans) ce final.

Denis Roche construit un espace. Neuf rectangles égaux qui font une grille. Comme dans la forme fixe, le découpage « conventionnel » participe à la formation du sens. Les lignes centrale, initiale, finale de cadre sont des lieux marqués. Avec elles, les zones qu'elles délimitent : haut, centre et bas de cadre (lieu souvent d'une condensation particulière, comme s'il subissait, le rectangle étant vertical, le jeu d'une pesanteur). De la même façon est réglée l'articulation

des planches, et l'économie de l'ensemble. Si, au niveau de la ligne, le sens est « empêché », par différents gestes de césure, de rupture, d'incision (le cadrage), au niveau du « paquet » de lignes, il se reconstitue, par chevauchement, reprises, etc., et sur l'ensemble vaste, les neuf planches, on a tenté de le montrer, une certaine « narrativité » tend à s'imposer, qui prend « forme » dans ce que Denis Roche nomme à juste titre lui-même un « final ». L'antéfixe est donc à nos yeux, exemplairement, le terrain d'une lutte, serrée, entre la musique, le chant non mélodique, le répétitif, le haché pulsionnel (le souffle qui disperse les limites du foyer) et l'installation linéaire d'un discours et d'une scène qui tendent incessamment à se refaire. « Empilement » vertical et trajet horizontal, fragmentation et continuité, éclatement et ordonnancement (rigoureux) d'un espace textuel, poussée (sauvage) et montage font le rythme spécifique de ces pages. Le modèle est beaucoup plus puissant que dans les séries antérieures (celles du *Mécrit*), et surtout, nous semble-t-il, l'hypothèque de la contention critique étant levée, la tension positive, créante et jubilante, est plus efficace. La poésie revient, nous y sommes toujours, et de plus en plus clairement, sans doute.

L'instantané répétitif chanté

Une poésie sans métaphore. Artaud et Ponge annoncent et réalisent une poésie sans images. Une poésie littérale. C'est vers là que vont différemment Guillevic et Denis Roche. Guillevic amenuisant la poésie, vers son état minimal. En même temps il menuise (mais c'est le même mot), il travaille à la lime. Poussant le refus de la phrase à son comble. Pour une poétique de la piqûre, de la résolution ou absorption de l'espace et de la figure géométrique en cette non-figure : le point. Insituable, infigurable. C'est la morsure du réel, la brûlure instantanée. Il dispose des quantas d'énergie. Comme Artaud, comme Ponge, c'est un « maniaque de la nouvelle étreinte ». S'il est non figuratif, c'est en ce sens : il ne donne rien à voir, il explore et constitue des parcours. Poésie conductrice. Il « vire sur le gazon de la grande route effacée. » (Rimbaud). Sa poétique de la traque et du cerne est une poétique de l'instantané. Par là il rejoint Denis Roche, qui « cadre » la réalité, et se l'approprie en une fraction de seconde. L'étreinte est immédiate, et toujours à recommencer. Il y a bien chez, Guillevic, quelque chose qui vient de loin, qui continue, l'inquiétude, la terreur dite, c'est l'étang. Ce pourrait être un lieu, l'image d'un lieu, la figure condensée d'un paysage (psychologique). Par là il reste « poète », ce qu'il revendique, d'ailleurs, en deçà de l'entreprise pongienne, plus décidément et théoriquement « soupçonneuse » à cet égard. Par lui passent, encore, maintenues à leur degré d'acuité le plus grand, ce qu'avait

commencé Lamartine, la question de la poésie dans la poésie, la poésie comme question ouverte, comme méditation : Du Bouchet est avec lui et, d'une autre façon, Jabès. Alors que Ponge et Roche, raturent cette question comme poncif ; et pente l'idéalisme. Denis Roche continue et radicalise Ponge. Il est son seul disciple, en tant qu'il ne le répète pas. Mais en tient compte. Il voudrait sortir du « manège ». Il renvoie toute la poésie à l'histoire, à son histoire. Comme celle de Corbière (dont il est proche aussi par l'humour), comme celle de Rimbaud, toute une partie de son œuvre est principalement critique. Tendue par la volonté d'épuiser les modèles. Si Guillevic ou Ponge évitent la figure, en proposant, pour l'un, une « autre géométrie » esquivant l'emprise du sens, de la phrase, du discours par la saisie rapide de l'émotion, frôlant le haïku, le vide et, pour l'autre, une mise en scène méthodique, interminable, du face-à-face problématique entre le réel et la langue autour du vieux kiosque en ruine de la rhétorique euclidienne, Denis Roche, lui, s'acharne à la « défiguration ». Guillevic est non figuratif essentiellement par vocation de poète « alchimiste », qui récuse le dessin ou le spectacle au profit de la montée de la sensation première, Ponge est non figuratif essentiellement par conscience de l'impossibilité de « peindre » quoi que ce soit avec des mots ; Denis Roche est défiguratif par nécessité « historique » d'abord. Mais son travail ne se réduit pas à cette défiguration. Ou, si l'on veut, une des dimensions de la dé-figuration c'est, chez lui, la littéralité, le « je n'ai à dire que ma violente action d'écrire » et, dans les antéfixes, la redécouverte, positive, du chant, la volonté de musiquer le réel et les gens, de rendre « éruptive », par la scansion formelle, la banalité du monde, la totalité des savoirs, des discours (comme Rimbaud), des riens, de l'insignifiant (comme Ponge, Braque ou Duchamp), de tout « capter », photographiant fébrilement le réel et le poème. Denis Roche est poète. Il pose, dans ce qu'il fait, quelques-unes des questions que lançait Lamartine. Mais il est « absolument moderne » et utile (pour reprendre un mot déjà prononcé à propos de nos deux « romantiques ») parce qu'il refuse de répéter, parce qu'il affirme la poésie en la niant,

parce qu'il invente formellement. Valéry disait Hugo « créateur par la forme ». Ceux-là seuls qui « ne savent pas trop ce qu'est la poésie », ou qui, le sachant trop (ce sont les mêmes), font autre chose, et qui, ce faisant, ne peuvent être copiés, imités, font avancer la poésie. C'est à ce prix bien sûr que la poésie est, dans l'ensemble des discours que nous propose la société, le discours alternatif, le discours de résistance.

Je ne suis pas ici en quête d'une issue ; je questionne seulement, dans cette unique direction, plus avant.

Paul CELAN

Je n'ai pas le sens, je n'ai pas le vrai, je n'ai pas. Je fais, je cherche du sens, mon sens qui est aussi celui des autres. Tenant la direction que je fais comme elle me fait, je ne peux pas ne pas situer ceux par qui je me situe. Je dois passer des obstacles.

Henri MESCHONNIC

Dans ce qu'on vient d'esquisser, l'histoire institutionnelle et idéologique aura été esquivée : ça n'est pas en tant que romantiques que Lamartine et Hugo sont lus ; du moins ils sont lus hors d'une définition « positive » du romantisme, philosophique ou historique, pour ce qu'il font au vers, à la langue, à l'image. De même, Corbière, Rimbaud sont ici des gestes contemporains, convergents, mais individuels, et l'on évite ce qui se cristallise avant et ensuite sous le double label, problématique, de « Parnasse » ou de « symbolisme ». S'agissant de Ponge ou d'Antonin Artaud, on a refusé, cette fois en stricte synchronie, ce qui, au moment de leur travail (pour Artaud) ou de leur émergence au travail (pour F. Ponge), s'indiquait sous le générique du « surréalisme » ; s'ils s'efforcent « à côté », comme le fait aussi Guillevic, c'est que, d'une certaine façon, ils se situent par rapport à lui, et le situent, derrière eux, comme partiellement impraticable. De même enfin Denis Roche n'est pas lu dans son lieu, qui a été, tout le temps de sa production critique, celui d'une revue et d'un groupe. Non que l'influence idéologique de ce groupe ait été négligeable, au contraire, mais Denis Roche n'est ici considéré que pour son écriture, qui est indépendante des théories porteuses, contextuelles (Tel quel) ou personnelles. Affirmant et se proposant de montrer comment Denis Roche est poète, comment il navigue encore, à sa manière, entre les parois du lac, dont il retrouve certaines questions, on est bien sûr en contradiction avec un certain nombre de déclarations explicites

de l'écrivain lui-même, mais pas plus que son faire par rapport à son dire. Une histoire de la poésie française, dont on comprend aisément qu'elle est encore à venir, devrait tenir le plus grand compte de ces décalages, et tenter de les expliquer. Il serait sans doute d'une extrême naïveté de prétendre même esquisser le programme d'une telle entreprise. Elle impliquerait la synthèse de plusieurs démarches complémentaires sur des axes qui, jusqu'à présent, sont demeurés parallèles. C'est ainsi qu'une histoire du vers et des formes serait tout à fait nécessaire et, si Jacques Roubaud a montré la voie, en ce sens, beaucoup mieux qu'aucune étude d'inspiration plus traditionnelle, c'est qu'il a osé le faire dans la perspective d'un mouvement en avant, n'hésitant pas à reconnaître le piétinement surréaliste sur le vers libre, ou la stratégie tout à fait réactionnaire de Valéry, dont l'alexandrin « maintenu » est montré pour ce qu'il est : assez superficiellement mallarméen, en fait prémallarméen, et même relevant d'une pratique « largement antérieure à Hugo ». Roubaud ne s'est donc pas contenté de décrire des faits, successivement, il a montré des rapports, dessiné une évolution qui, sur le plan restreint qu'il a choisi, est incontestable, évolution qui suppose, par définition, des avant et des après, des comptes tenus et des refus de tenir compte, des gestes d'ébranlement et des gestes de maintenance, de conservation, des inventions et des répétitions, etc. Une telle démarche est effectivement précieuse, et efficace, dans la mesure où elle nous permet de mieux comprendre que, par-delà les partages théoriques, les concrétions idéologiques momentanées (qui peuvent se « réaliser », un moment, sous l'apparente unité d'un groupe), l'histoire de la poésie est aussi l'histoire de pratiques qui se situent les unes les autres et qui engagent une nécessaire évaluation. Dire de Valéry qu'il pratique l'alexandrin maintenu, ça n'est pas rejeter son oeuvre aux ténèbres de l'inexistence, c'est reconnaître les limites dans lesquelles il a choisi de poser son propre travail, par rapport à un devenir de l'effort poétique (dont il est loin d'être ignorant !), limites utiles à sa recherche personnelle. Sur l'axe qui a été le nôtre, d'une évolution du discours lyrique, de la notion

de chant impliquant et entraînant le moi, de son injection dans la langue (Lamartine) à sa disparition apparente (Ponge) en passant par sa multiplication (Rimbaud), nous nous sommes attaché à mettre en évidence une ligne de force, la « déspectacularisation », si l'on nous permet ce mot, du poème, c'est-à-dire l'autonomisation croissante d'un dire qui de moins en moins montre, raconte, expose, et de plus en plus s'intransitive et se littéralise, travaillé toujours cependant par ces bords, avec quoi et contre quoi il se fait : la narrativité, la scène, le savoir. Lamartine a été lu pour sa poésie « hors sens », et pourtant aussi, bien sûr, personne ne niera que sa poésie charrie de la confiance, du personnel, elle « exprime », certes. Mais, on l'a indiqué, il « subjectivise » la poésie, tandis que Musset la « psychologise », c'est-à-dire que chez lui la poésie redevient, de façon prédominante, « moyen d'expression ». Ça n'est pas condamner Musset que de marquer cette différence, c'est le situer. De la même façon, chez Hugo, la poésie comme écriture (et non comme personnage du poème), au-delà du spectacle, paysage ou vérité, est travaillée par la remontée du didactique descriptif, pédagogique-pittoresque ; du moins sa poésie est-elle le lieu d'un conflit entre ces deux tendances, alors que, chez Vigny, l'image traduit l'idée, il s'agit de toujours faire mieux voir, plus distinctement. On évaluera donc l'entreprise de Vigny comme régressive à cet égard. De même Rimbaud évalue Baudelaire : « La forme si vantée chez lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles », par rapport à son propre projet. Ou Francis Ponge le surréalisme, et la métaphore, l'imagination surévaluées par Breton. Dès lors il ne se peut pas que l'histoire des idéologies poétiques telles qu'énoncées dans les préfaces, systématisées dans les manifestes, sclérosées dans les groupes, complétée par une histoire de la place de la poésie dans l'institution littéraire, ne tienne compte d'une double perspective d'évaluation, « objective » si l'on veut à partir de l'observation du change des formes et des figures, interne au procès du change d'autre part, reconstruction du site à partir d'une pratique, d'une expérience. C'est depuis son écriture que Rimbaud évalue-situe,

négativement, Baudelaire, c'est depuis son écriture que Verlaine évalue-situe, positivement, le même, c'est depuis son écriture que Corbière évalue-situe, négativement, Lamartine, c'est depuis son écriture que Verlaine évalue-situe, positivement, le même (Baudelaire est pour lui « le plus grand poète français de ce siècle avec Lamartine »). Et non en fonction d'un goût, ou d'un dégoût. En ce sens, il n'y a pas de poésie naïve. Et l'on peut dire que cette évaluation critique interne, qui permet l'écriture en même temps qu'elle *fait* l'histoire du genre, est par définition « injuste », si l'on ne considère que la notion de valeur admise, ou l'importance relative. On écrit toujours contre, contre la « vieillerie poétique » selon la formule de Rimbaud, contre le « ronron » du même nom selon Ponge, contre la poésie tout court selon Denis Roche. On se rappelle le vers de Guillevic : « Quand le vent se nie / Alors c'est le vent. » Le segment chronologique que j'ai à mon tour, tenté de dessiner fragmentairement se déploie selon le rythme d'une négation réitérée. Cette négation est chez les uns déclarée, voire criée, chez les autres elle est de fait incluse, tout aussi dynamisante pour l'écriture. Le projet d'une telle histoire de la poésie, qui serait donc aussi, nécessairement, une histoire de l'histoire de la poésie, interne ou externe, se heurte toujours cependant à des incertitudes dont je ne vois pas qu'elles soient, pour l'instant, surmontées : il n'est pas facile de penser, notamment, les exigences contradictoires d'une nécessaire mise en perspective de la convention générique et sociale nommée « poésie », qui permet d'observer des évolutions et des ruptures à l'intérieur d'un « type » de discours, et l'irréductible singularité de l'expérience poétique qui met en jeu, à chaque fois, une relation incomparable à la langue, à l'identité individuelle et sociale. C'est au prix, bien évidemment, d'une mise entre parenthèses de l'aventure spécifique dans laquelle s'effectuent telles dérives de l'expression et de la représentation que nous avons pu mettre à vif un parcours vers, un passage des deux siècles. Nous sommes bien d'accord (avec les poètes, ceux qui le disent comme cela ou ceux qui, sans l'afficher, l'impliquent dans leur faire), « la » poésie n'existe pas.

Mais si la poésie est à chaque fois, en effet, recommencée, s'il n'y a rien, d'une certaine façon, avant le premier vers écrit par Tristan Corbière, il n'y a plus d'histoire. Pour notre part, nous tenons cette affirmation pour à la fois vraie et fausse. Fausse en ceci que, sauf à être complètement aveuglé sur lui-même, donc condamné à l'inexistence, il n'y a pas d'acte de poésie qui ne se connaisse comme tel, qui ne se sache dans une histoire de la notion et de la pratique de la poésie, quelles que soient les décisions, volontaires ou involontaires, tournées vers la restitution du passé, la maintenance d'une « éternité » des formes (les « formules éternelles », la « sévère versification française de naguère encore – et de toujours, à la fin des fins ! » (Verlaine)), ou la constitution de l'avenir, par l'expérimentation ; il y a donc toujours « la » poésie quelque part, et qui n'est pas une catégorie critique, ou une valeur éditoriale, ou une essence abstraite pensée comme telle, mais une réalité productrice d'un faire. Vraie en ceci qu'il n'y a pas « la » poésie en dehors de l'acte de poésie, en dehors de la pratique de l'écriture. Toute réduction de la poésie à sa réalité ou à ses virtualités formelles est inopérante, elle rate son objet. Elle désigne une rhétorique. Le sonnet ou tel usage du sonnet, l'alexandrin, la métaphore ou la comparaison et tel usage de l'alexandrin, de la métaphore, de la comparaison ne sont pas la poésie. Le parallélisme n'a jamais défini la poésie ; pas plus que le soleil couchant. Il y a des expériences d'écriture, articulées au sujet et à l'histoire, qui sont l'articulation d'un sujet dans l'histoire et dans son histoire, branchées sur des usages, et non pas seulement sur des codes, réagissant et agissant ; c'est tout. Et cette singularité exclut le singulier. C'est en ce sens que toute poésie s'écrit *contre* la poésie, et que toute poésie produit, en la connaissant inaccessible, une définition de la poésie. Il est clair qu'à la fois pour le « contre » et pour la recherche de la poésie par elle-même, dans son propre mouvement, la poésie contemporaine, depuis Lamartine, est de plus en plus clairement « consciente ». Tout se passe comme si un des aspects de son évolution observable était l'élucidation progressive de ce double statut. Mais, de même que vers le milieu

du siècle précédent le rejet du risque « psychologue » avait conduit certains poètes à l'impasse de « l'art pour l'art », du poème-objet d'art, avant que Rimbaud, Verlaine ou Mallarmé, un moment fascinés par ces objets, ne relancent l'écriture dans son activité, de même, aujourd'hui, cette activité poétique risque la stérilisation dans la rhétorique du questionnement narcissique. À côté d'André du Bouchet, d'Edmond Jabès ou de Michel Deguy qui font une « poésie sans réponse », un livre des questions, le danger est réel d'un tournis à « vide », à « blanc », dans la vacance d'une nouvelle « manière ». C'est bien pourquoi aussi le cadrage rochien, l'instantané énergumène, le répétitif cumulatif chanté font équilibre, sans contradiction au fond, mais maintenant une tension active : d'un côté une poésie qui s'invoque et risque, se sachant hors de portée, de se glorifier à nouveau, de se refétichiser ; de l'autre, une poésie qui se révoque et se risque à faire croire, non pas seulement qu'elle n'existe pas, mais qu'elle n'existe plus. On a vu cependant qu'il n'en est rien, quant à Denis Roche ; la mise à mort symbolique de la poésie fait de lui un poète, pleinement, et sans doute l'un des principaux acteurs du procès poétique actuel, dans son développement contradictoire. Dans la perspective que nous avons choisie, l'évolution est continue, en ce sens que les mêmes questions sont reprises et travaillées de Lamartine à Denis Roche, du chant personnel mais universel au chant général mais individuel, de Hugo à Rimbaud, de la contemplation à l'illumination, de l'harmonie à la nouvelle harmonie, etc. C'est un même horizon problématique, dont personne ne « sort ». En même temps, la voie des idéologies explicitées et du champ institutionnel (romantisme, Parnasse, symbolisme, surréalisme, textualisme) étant évitée, les très satisfaisants systèmes de bascule et de rupture perdent de leur évidence ou sont déplacés. Il n'y a pas de rupture visible, marquée. Lamartine n'est pas vraiment le commencement de la poésie moderne (est-ce Rousseau ? ou Diderot ? ou un autre ?), pas plus que Denis Roche n'est vraiment le dernier poète, ou le premier à n'être plus poète. Je dirai ceci : autant la tâche de rendre compte de

l'historicité du faire poétique est importante (*ou* de restituer à la poésie son historicité), autant le balayage, même érudit, à grands traits de « révolution du langage poétique », de rupture radicale de tel ou tel, est, me semble-t-il, illusoire, néfaste à la compréhension de ce qui se passe et de ce qui passe dans l'écriture du poème. Ou chacun des poètes que nous avons étudiés fait à lui seul rupture, effondrement de tout ce qui le précède ou l'entoure. Peut-on construire un discours sans que soient définies clairement ces notions : évolution, rupture ? Si la réponse est non, disons que l'histoire de la poésie, du poème, de l'acte d'écrire, d'éditer, de lire un poème reste un chantier sur lequel il faut continuer d'agir.

À noir

Poésie et littéralité

Indirectement

Ce qui se passe est sans nom

Reste pour nous : la poésie. L'ignorance de ce qu'elle est. La faire, l'écrire, « pour savoir ». Pour progresser dans cette ignorance. Pour savoir cette ignorance. Pour l'élucider. Lire, pas pour « expliquer », pour savoir. Écrire la lecture. Je serais contraint par très peu de chose. Très simples, qu'il m'a fallu pourtant découvrir. Et qui modifient ma lecture, l'informent. Je *n'aime* pas la poésie. La poésie n'est pas « aimable ». Elle est seulement : une nécessité. Lire cela, écrire avec, depuis : la nécessité qui est (dans) l'écrit, l'écriture. La parenthèse de Rilke, si tranchante, ineffaçable : « Il suffit, selon moi, de sentir que l'on pourrait vivre sans écrire pour qu'il soit interdit d'écrire. » Autrement : à côté de la poésie, malgré elle, il y a le « besoin » de poésie, « un besoin si mal expliqué par la recherche contemporaine qui, dans le poème, perçoit le texte, et sait analyser dans ce texte nombre d'effets et de formes, mais ne se demande guère pourquoi Hölderlin, ou Rimbaud, ou Mallarmé ont tout sacrifié de l'existence ordinaire pour simplement l'aventure des quelques pages qui nous en restent¹ ». Garder à l'esprit que « la poésie n'a rien à voir avec la poésie² ». Une forme.

1. Yves Bonnefoy, « Poésie et liberté » (1989), *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 309.

2. Cette formule appartient à Jude Stefan. Elle appartient, je suppose, à tous ceux pour qui la poésie n'est réductible ni à ses définitions ni à ses formes .

Mais elle n'est pas (dans) ses formes. Les formalismes d'écriture, et de lecture, n'y *peuvent* rien. Bram Van Velde, qui était peintre, et sans doute rien que peintre, peintre absolument, disait : « La peinture ne m'intéresse pas. » Je serais plus proche de la poésie si j'avais la force d'écrire : « La poésie ne m'intéresse pas. » Il me semble qu'il est arrivé à Lamartine de le dire, mais personne ne l'a cru. Rimbaud l'a prouvé.

Je ne l'ai appris que très lentement, l'expérience de poésie a affaire au « réel ». Je sais que je ne pourrai jamais définir ce mot. Ni jamais exactement rendre compte de ce que Rimbaud entendait lorsqu'il énonçait la nécessité d'une poésie « objective ». Mais je crois comprendre, par exemple, ce que suggère Francis Ponge lorsqu'il déclare qu'il ne peut se contenter, comme certains philosophes, de « dire » qu'il faut « aller aux choses », mais qu'il plonge « vraiment » dans la Nature, qu'il est prêt à sacrifier n'importe quelle « trouvaille » verbale (*poétique*) à ce qu'il croit être le droit de la chose, de l'objet³. Et l'attitude de Cézanne face à telle paroi rocheuse, très proche et très lointaine, inaccessible, et son acharnement à vouloir l'impossible, tendu vers ce qu'il appelait « réalisation ». Et ce que faisait Giacometti, sacrifiant tout à son obsession de capter la « ressemblance ». Et le geste des anciens poètes chinois (Li Po, Tu Fu, Wang Wei), pratiquant la poésie comme une voie illuminative (d'« obéissance » à la Nature, de participation à la réalité). Ou le « sentiment des choses » qui habite le silence de certains poèmes japonais. L'expérience, Yves Bonnefoy la désigne comme celle de la « présence », celle de « l'instant dans sa plénitude de mémoire », celle de « la réalité qui affleure [...] impénétrée par notre parole », et qu'on perçoit, aussi bien, « comme *une*, car la division cesse d'être pensable quand s'effacent les mots qui disent les choses – une et donc tout entière présente en chacun des points où elle s'offre à nos sens ». Bonnefoy appelle poésie la *possibilité* de retrouver dans les mots, dans et par l'expérience de la

3. Respectivement dans son texte sur Giacometti (*Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977), et dans « Berges de la Loire », pièce liminaire de la *Rage de l'expression* (Mermod, 1952).

parole, ce « sentiment de présence », cette « présence à la présence », impénétrée de paroles : « Si, pour quelque raison, nous formons des phrases dans lesquelles les relations de sonorité, de rythmes, rapprochent les mots d'une façon qui préserve dans notre écoute leur qualité matérielle, ceux des rapports de ces mots qui procédaient du concept en sont neutralisés, ils s'effacent, et la phrase maintient l'Oouvert devant nous au moment même où les vocables qui sont prêts cette fois à être nôtres vraiment, vont peut-être dire autre chose⁴. » C'est de cet « autre chose » qu'il s'agit, bien sûr. Cela, le réel, ou le sentiment du réel, la présence. Et de la *possibilité* ou non, de faire coïncider cette expérience du réel et l'acte de langage. Le réel (cela, ce qui est), hors langage. Innommable, insensé. Hors d'atteinte. Franc Ducros, avec Bataille, le nomme l'« impossible⁵ ». Rilke dit l'« ouvert ». Du Bouchet « le dehors⁶ ». Le constat d'une proximité avec certaines formulations de la théologie négative, et plus encore, bien sûr, avec l'expérience vécue par les mystiques, n'est guère évitable. C'est Roger Laporte, dans son texte sur Silesius, qui nous rappelle ce mot de saint Jean Chrysostome, l'*akatalepton* : « non pris, non touchable, non compréhensible », l'inconnu⁷. Il m'a toujours paru étrange qu'un certain soupçon puisse peser sur tous ceux qui subissent l'épreuve du négatif⁸. Certains artistes

4. Yves Bonnefoy, « Poésie et vérité », *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 263.

5. Franc Ducros, *Le Poétique*, le Réel, Paris, Klincksieck, 1987.

6. André du Bouchet, *Carnets 1952-1956*, Paris, Plon, 1989.

7. Roger Laporte, « Angelus SiJesius et la théologie négative », *Quinze Variations sur un thème biographique*, Paris, Flammarion, 1975.

8. Voir, plus bas, la citation de du Bouchet : « Dire ce qui est, on ne le peut pas... » Points communs de Ponge, du Bouchet, Cézanne, Giacometti : 1. l'art ne consiste pas à « arranger les choses » (n'est pas la sublimation-esthétisation du réel) ; 2. l'art ne consiste pas à reproduire (encore moins raconter) ce que l'on croit percevoir. Il consiste à se rendre au réel, à rendre le réel, à rendre réel ; 3. cela est impossible, interminable, inachevable, nécessaire. « Cézanne ne finissait réellement jamais rien. Il allait aussi loin qu'il pouvait, puis il abandonnait la partie. C'est ce qu'il y a de terrible : plus on travaille à une peinture, plus c'est impossible de la finir » (Giacometti).

trouvent (« Je ne cherche pas, je trouve »). D'autres, prenant appui sur leur foi, leur Croissance, vivent dans la lumière, s'exaltent dans la plénitude. D'autres encore, comme Francis Ponge à certains moments, *veulent* célébrer la Présence, l'harmonie (il s'agit de vivre, d'affirmer la vie, de se soustraire à la complaisance « masochiste » ; Francis Ponge aspire et conspire en ce sens à une « poésie positive ». Et puis il y a ceux comme Yves Bonnefoy qui, sur les ruines des croyances, des mythes, considèrent la poésie comme « le moyen d'une approche » ; pour eux, l'exil est vécu sur le mode de l'espoir ; la poésie serait, la formule reste impressionnante, un *réalisme initiatique* « si elle nous donnait, au dénouement, le réel ».

Mais il n'est pas sûr que l'on puisse choisir. Si la poésie était pure fabrication formelle, pure projection esthétique, la question ne se poserait même pas. Écrire ne résulte pas (en tout cas pas pour tous les poètes) d'une décision. Le « parti pris », et Francis Ponge le savait tout comme un autre malgré son volontarisme affiché, ne nous « donne » pas le réel. La poésie n'est pas, non plus, « au dénouement ». Il n'y a pas de dénouement. André du Bouchet, dans ses *Carnets*, l'énonce de la façon la plus claire. Il s'avance vers, « là où l'homme n'est pas », vers l'« évidence extérieure », vers le mystère de l'évidence. Il voudrait la poésie immédiate (« poésie / contact pur et simple »), pure et simple transcription de la « grammaire réelle ». Il attend « que la réalité parle ». Il sait qu'elle ne parle pas. Réalisme initiatique : il sort (de lui-même, d'abord), il marche, il attend, il note. Croit-il qu'un certain arrangement des mots, une certaine élaboration poétique, puissent lui rendre ce qu'il attend, lui donner accès à ce qu'il cherche ? Oui, dans une certaine mesure, dans une certaine mesure seulement. À la condition de l'inclusion du négatif dans l'écriture : l'attente, le désœuvrement, la vacuité, l'obstacle, l'effacement, le blanc, l'absence, l'inachevable ne sont ni des « thèmes » ni de simples marques formelles, stylistiques, de ce réalisme négatif pleinement affronté, assumé par qui sait que, si elle a affaire au réel, la poésie est l'« irréalizable ».

Il n'y a pas si longtemps, Emmanuel Hocquard⁹ désignait l'existence d'une « modernité négative », laquelle pourtant ne s'est jamais souciée de se théoriser, et encore moins de se « manifester » comme telle. Au-delà du groupe restreint de poètes auxquels songeait très précisément Hocquard, pourquoi ne pas admettre l'existence, sinon d'une « modernité » négative, du moins d'une dimension apophasique du fait poétique, qui peut d'ailleurs se manifester de manières très diverses, voire sous des formes très contradictoires : du lyrisme physique et « abstrait », théâtral, d'Anne-Marie Albiach à l'objectivisme littéraliste d'Olivier Cadiot, par exemple, mais je pourrais dire aussi bien, puisqu'il ne s'agit pas ici d'« écoles », ni de dates, de l'utopie « poétique » de Lamartine (purement évoquée sans réalisation possible, pour lui) à ce qu'Antonin Artaud désignait comme la « motilité » *infigurable* (« les sentiments ne sont rien / les idées non plus, tout est dans la motilité »), ou encore du minimalisme sémantique de Claude Royet-Journoud, a-narratif, a-musical, à l'acharnement oralisé antireprésentatif et antisymbolique de Christian Prigent (pulser et arracher quelque chose de ce réel « qui n'a de forme que la forme informe de la vitesse ou de la vie »). L'essentiel est de constater qu'en effet, contre toute définition généralement admise, un des aspects cruciaux de ce « réalisme » poétique est la méfiance envers l'image, les images. Il est sans doute inutile de préciser ici la nature exacte de ce que, selon les Poétiques, on a coutume d'appeler « image ». Il ne s'agit pas seulement de cette famille de figures qu'on nomme métaphores, ou de la comparaison, mais de la question de l'image en général, de la représentation visuelle ou imaginaire, de la possibilité même de la représentation. La simple mention d'une « poésie sans images », je le sais, fait lever les bras au ciel de tous ceux qui « savent » : l'image est dans la langue, la langue *fait* image(s), il n'y a pas de sens « propre », le sens est toujours déjà figuré. Il suffit peut-être de revendiquer le droit à une certaine naïveté : je sais d'emblée,

9. Emmanuel Hocquard, *La Bibliothèque de Trieste*, Éditions de Royaumont, 1988.

sans aucun besoin d'un manuel de rhétorique, faire la différence entre un poème surréaliste (tout *plein* du bel abus du « stupéfiant image »), et n'importe quelle « page » de ce genre : « Par une nuit comme celle-ci, l'attrait des lieux éloignés est immense » ; ou bien : « la pluie fait apparaître la forme » ; je vois (je lis) les conséquences adverses d'une religion de l'analogie (ou du « signe ascendant »), et de la méfiance systématique et raisonnée envers le « magma analogique » ; je vois (je lis) la différence entre une poésie qui n'écrit le présent que pour y convoquer le passé ou pour annoncer le futur et une qui « rétablit inlassablement au présent le verbe qui est au passé ». Il y a une poésie de l'évitement ou de la neutralisation des images. Une poésie que je voudrais pouvoir appeler « littérale ». Au-delà, sans doute, du partage du propre et du figuré. Au-delà, peut-être, simplement, du sens. Difficile hypothèse, violente. Que la poésie, comme la réalité, « n'ait » pas de sens : « trop de simplicité fait peur. Quand les mots collent de trop près à la réalité, ils font peur » (du Bouchet). Il me semble que s'il y a une obscurité moderne de la poésie, il ne faut la chercher ni dans l'étrangeté de ses figures, ni dans la mise en œuvre de procédures hermétiques, surtout pas dans sa complication. Dans sa simplicité au contraire, dans l'extrémisme de sa simplicité, dans ses moments (intenable) où elle parvient au plus près de ce qui est. Les moments où elle est sur le point de toucher. Ses moments de plus radicale littéralité. Francis Ponge, poète en apparence des plus figuratifs et des plus positifs, cherchait cela quand il récusait aussi bien l'esthétisme décoratif (la poésie drapée dans de « belles » images), le confusionnisme analogique (la poésie soudée à l'imaginaire), ou le mimétisme figuratif (la poésie calligrammatique). Contre les images, il voulait la poésie *à la lettre*, toute à l'expérience de l'irréductible distance entre les choses et les mots, tendu pour la réduire, sans illusion (aucune) sur les chances de sa réussite.

Ou encore : « Tout se joue dans l'absence de voir » (Guglielmi).

Ou bien : « D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans » (Rimbaud).

Ou bien : « Ne pas voir – percevoir » (Collobert).

Est-il (pour qui, pourquoi?) scandaleux d'éprouver que l'expérience de poésie c'est l'expérience de l'échec de la poésie? « Dire ce qui est, on ne le peut pas, mais le redire sans répit. » S'avancer vers, sans répit, attendre. « Des heures à préparer le moment de la parole. » Il se peut que cela, cette démarche que je continue d'appeler poésie, n'ait plus de nom, ce nom. Ecrire, en ce sens, n'appartient peut-être pas à la littérature. Ou serait ce qui, dans la littérature, n'appartient pas à la littérature. Ou ce qui, dans la poésie, « n'a rien à voir avec la poésie¹⁰ ».

Sigonze, 2 avril 1991

10. La phrase qui titre ces pages est prélevée dans le livre d'Alain Veinstein, *Vers l'absence de soutien*, Paris, Gallimard, 1978, p. 71. Mais elle est anonyme, comme ce qui « se passe ».

Stendhal m'est prétexte. Il m'a toujours été prétexte. Depuis que très jeune j'ai entendu quelqu'un affirmer qu'il fallait dire « Standhal », parce que ce nom que Stendhal s'était choisi, il l'entendait lui-même comme le paronyme provocateur de « scandale ». Voilà une raison apparemment bien futile pour m'être au plus tôt, et longtemps, attaché à la lecture de ce romancier par à-coups (on sait qu'il a infiniment plus tenté d'écrire des romans qu'il n'a réussi à en achever). Mais c'est ainsi : j'ai d'abord été sensible à la radicalité stendhalienne à travers la résonance « scandaleuse » de son pseudonyme. C'est de *Standal* que je parle.

Il se peut (j'ai pu croire) qu'il s'agissait d'abord de dire la façon particulière dont Stendhal était un des « inventeurs » du roman moderne. Stendhal, Balzac. Comment ils retournent le vieux genre. Au point, pour Stendhal, de passer, en ces années d'effervescence romantique, pour un auteur parfaitement illisible (on disait : « inintelligible »). Je retenais ceci :

Un : en une époque où le débat formel se cristallise autour de la question de la poésie, dramatique ou lyrique, Stendhal se marginalise. Il sent qu'il faut écrire autrement, librement, la fiction véridique en prose exigée par les temps. Résolument « moderne ». Soit, s'il le faut, à contre-courant. Le moderne contre la mode. Et plus subtilement encore : contre la mode (intellectuelle) avec la mode (car les

« romans » sont à la mode). En faisant plus ou moins semblant de jouer le jeu. *Armance*, en 1827, est un non-roman, et même à certains égards un antiroman-Restauration, mais en même temps il présente toutes les caractéristiques *extérieures* du bon produit pour cabinets de lecture, « fashionable ». Tout le vocabulaire narratif est là, toute la scénologie (du duel à la « lettre supposée », des quiproquos aux évanouissements), et c'est sur la *syntaxe* que porte la subversion, sur l'articulation des stéréotypes, sur la rhétorique du vraisemblable. Stendhal délie le roman. Il y introduit la « folie » comme principe. Il joue avec le « fil » (conducteur) de la « raison » (romanesque). Il fait des courts-circuits. On lui en voudra, bien sûr. Mais c'est à ce prix qu'on écrit vraiment.

Deux : si, comme beaucoup, Stendhal s'est d'abord imaginé qu'il pourrait écrire des pièces de théâtre, s'il a d'abord cherché, comme les autres, ce que pourrait ou devrait être un nouveau mode d'expression dramatique, Racine et Shakespeare, Shakespeare ou Racine, cette réflexion s'est bien vite résolue dans l'idée que le roman (tel qu'il fallait le faire *surgir* de l'inanité informelle où il se trouvait) intégrerait, dépasserait en les intégrant, beaucoup plus libre et souple, dégagé des carcans conventionnels, tous les vieux modèles. Mais il est un point sur lequel Stendhal était intraitable : sa haine de la poésie.

Le parler « naïf » doit avoir raison de l'« emphase » et des « tournures ». Parler naïf : parler bref, parler fin, couper court. Que fait la poésie (de Chateaubriand à Lamartine, des Allemands à Victor Hugo) ? Elle pose. Et pire encore : elle interpose, entre le lecteur et l'impensable réel (brutalement complexe), une série de voiles : brumes, brouillards, écrans. La poésie efface le réel. Unifie. Or le réel, entre autres choses, c'est la crudité du travail des filles (leur jeunesse qui se pique aux clous de telle « fabrique » de Verrières), mais aussi, mais surtout : ça n'est pas un langage, mais des langages, des conflits de langages (qui répercutent, redoublent et parfois amplifient des conflits de pouvoirs), des croisements et des superpositions de discours dont seule une activité de montage pourrait *révéler* le

fonctionnement, donc le sens. Là où la poésie propose un continu de discours, la sublimation musicale de la langue, une enveloppe verbale plus ou moins expressivement ou esthétiquement composée, l'écriture selon Stendhal devra au contraire ré-agir le langage, en tenant compte de la multiplicité de ses couches (sociolectales, idiolectales, en relation polémique latente), et disposer (non plus rhétoriquement composer mais réagencer selon les besoins de la fiction critique) les discours, les « frictionner » en perspective sociale, en mettant en jeu toutes les possibilités de déséquilibres, de heurts, en faisant jouer en même temps l'un contre l'autre le continu du récit et le discontinu des langues qu'il met en abyme.

La question du roman n'est donc pas d'abord pour Stendhal une question d'images, de représentation, c'est une question de langues. Le « miroir qu'on promène le long d'un chemin » ne reflète pas d'abord des choses, mais des mots. Les personnages de Stendhal ne sont pas des silhouettes plus ou moins minces, plus ou moins blondes ou pâles, plus ou moins jalouses ou ambitieuses, ce sont d'abord des êtres de langage, engagés dans la grande lutte, le grand dialogue des propos, des stéréotypes, des « façons de parler » qui sont, Stendhal à chaque page de ses romans ne cesse de le montrer, des façons d'être, de paraître et d'agir.

À beaucoup d'égards, apparent paradoxe, la poésie *raterait* donc la langue. À vouloir trop mettre, comme nous disons, l'accent sur le message en tant que tel, elle tendrait à cacher (et ce serait là son rôle idéologique) son fonctionnement réel, c'est-à-dire sa circulation, les enjeux dont elle est porteuse, les stratégies qu'elle soutient. Stendhal a un mot pour ça : « charlatanisme ». Certes, cette forme de lucidité critique, qui lui permet d'écrire *Armance*, puis *Le Rouge et le Noir*, mais qui, en même temps, lui interdit de percevoir en quoi le travail de Lamartine ou de Hugo modifie la langue et résonne bien après ce qu'ils lui font « dire », certes, c'est cette même lucidité qui fait écrire à Stendhal, et répéter, comble des combles, sur le ton de la plus incontestable conviction : « À tout prendre, Béranger est probable-

ment le seul poète vivant dont les ouvrages seront lus dans quarante ans.» La lucidité a donc pour revers l'aveuglement. Hugo et Stendhal : chien et chat. Mais c'est précisément, me semble-t-il, ce qui fait l'*utilité* de Stendhal. Au moment où la poésie est la plus sûre d'elle-même (à juste titre, si l'on veut), Stendhal est celui qui en dénonce l'illusion. Toutes proportions gardées, au moment même où le surréalisme, stade suprême du romantisme, « capitalisera » la POÉSIE sous toutes ses formes et jusqu'en dehors de ses formes, des gens comme Francis Ponge, Antonin Artaud, Georges Bataille, tout en redéfinissant le travail poétique dans ses limites et ses pouvoirs, dénonceront tous à leur manière l'imposture des Gymnastes, et ses conséquences pratiques. Peu importe dans ces conditions l'« injustice » relative à l'égard de Victor Hugo ou de Paul Éluard. Ce qui importe, c'est le retournement critique, le non à la poésie qui porte toujours la poésie en avant de ce qu'elle peut, de ce qu'elle croit être, vers ce qu'elle ne sait pas encore dire. Oui, Stendhal est un « antipoète ». Comme aussi bien il est un romancier contre le roman. Et c'est sans doute en tant qu'il est hostile à la formalité poétique de son époque que son écriture intéresse la poésie.

Certains, il est vrai, nous parlent de la « poésie » de Stendhal : celle du trouble « il pleurait avec délices et alla cacher ses larmes dans les grands bois de Verrières » ; des « paysages » de la *Chartreuse* ; de la « musique » du Chasseur vert ; de l'agonie douce et énigmatique d'Octave sur la mer, sous un rayon de lune, etc. Oui, il y a cette sensibilité stendhalienne. Et pourquoi, en effet, ne pas la qualifier de ce mot qui désigne ces instants (fictifs et littéraires, fugitifs et latéraux) où le « prosaïque » s'évapore, où le réel s'enfuit de l'autre côté de lui-même : loin des rues, des salles de spectacle, des salons, des boudoirs, des promenades – dans les bois, sur la mer, dans la chambre-cellule, au jardin, etc., – tous lieux alternatifs, atopiques (plutôt qu'utopiques) où le héros, l'héroïne, comme au-delà du langage (dans le silence le plus souvent, le silence végétal très souvent), hors en tout cas des cadres de régulation et de contention du discours, laissent aller librement les mouvements de leur cœur – ou de leur corps – de l'extase à la convulsion.

Poésie donc, en ces paroxysmes, qui « ponctuent » le fil diégétique, le cassent et le tendent, ou le détendent, à intervalles plus ou moins réguliers, selon une prosodie intransmissible, comme naturelle (tout aussi, ou tout aussi peu, « naturelle » que la succession, dans l'opéra, tout à la fois régulière et irrégulière, du récitatif, des dialogues chantés, et tout à coup des « airs » qui semblent démultiplier la fiction, s'enlever ou s'élever sur l'horizontale narrative pour la transporter, la transposer en un autre espace – de l'autre côté d'elle-même comme je le disais à l'instant de la topologie romanesque). Poésie comme « transposition ». Soit. Mais ce n'est pas tout. Imaginons encore d'autres postures. Stendhal est celui qui prétend à la transparence. « Naïveté », « naturel », « vérité » (« La vérité, l'âpre vérité »), ce sont ses mots, épigraphiques. Aller au plus vite, directement. L'écriture comme sténographie. Le Code civil. Plus vite encore : l'ellipse, l'asyndète. Au besoin (on le voit sur les volumes annotés de sa main), il ajoute un adjectif, il concède : « De temps à autre une ligne de description du mouvement physique faciliterait beaucoup l'intelligence. » À la limite l'abstraction, le schème, la partition délestée du souci de donner à voir. Tout le contraire de la production anaphorique des images, de leur empilement rimé. La dissimulation comme hygiène d'écriture contre la répétition-dissimulation du poème. Telle est la théorie de Stendhal. Sa thérapeutique. Et telle, peut-être, sa pratique. Mais certainement pas ce que fait le texte. Il se trouve que l'écriture réagit contre la théorie de l'écriture, que tout ce mépris explicite du signifiant comme tel n'a pour résultat que de libérer Stendhal du style, du « beau » style, c'est-à-dire de laisser la place nette pour le retour (en force) de quelque chose comme l'insistance matérielle de la lettre.

Chez Stendhal, c'est le délaissement de la rhétorique, la neutralisation du désir de plaire (par les moyens habituels de la cosmétologie), la réduction au minimum de la conscience du faire, qui provoquent le surgissement de la scansion. Tout autant que le vent du soir dans le feuillage du grand tilleul, ou « le bruit de quelques

gouttes rares qui commençaient à tomber sur les feuilles les plus basses», la poésie du *Rouge*, c'est par exemple, à l'entrée du livre, les «Toits pointus de Tuiles rouges», qui appellent irrésistiblement les «Touffes de vigoureux châTaigniers», et plus encore le «Torrent qui se précipite de la montagne (et) Traverse Verrières avant de se jeter dans le Doubs». Cette chaîne phonique n'a aucun sens, elle crible le texte, le dynamise, exactement comme le torrent, sur le site de l'histoire, «donne le mouvement à un grand nombre de scies à bois». Tout se déroule comme si le paysage que l'on ne veut lire d'habitude que comme un incipit réaliste (et conventionnel malgré sa virtuosité), et ce qui s'y passe, et l'ensemble des «informations» qui progressivement s'y déposent, étaient en quelque sorte issus d'un fin réseau de marques (ici consonantiques) courant sous et dans ce film des mots-images, sous la surface de l'écran, mais violemment présentes dès lors qu'on accepte de modifier sa position de lecture. Et le texte nous y contraint. Le voyageur-voyeur (celui qui «parle» cette première page) ne voit pas ce qu'il voit, ne sait pas ce qu'il observe. Quant à nous, il ne se peut pas que nous nous identifions à lui (qui n'est qu'un opérateur de vraisemblable, un «ouvreur» de cinéma, dont la mission est de nous faire passer du plein jour de notre vie à la nuit de la fiction). Nous ne sommes pas, ou déjà plus, le voyageur-voyeur ; mais le voyageur-lecteur, ce qui est très différent. Lui voit des toits rouges sur fond de verdure, et des maisons blanches, nous, nous voyons les «toits pointus de tuiles rouges» ; lui voit des montagnes, et nous, nous voyons «les cimes brisées du Verra» (qui rime avec le Jura tout en ouvrant une autre chaîne, celle au futur de «Verrières», de «Vergy», de Julien de la «Vernaye», des «verres verts» de M. Valenod, etc.). Autrement dit, le voyeur-lecteur ne peut pas ne pas voir ce paysage comme un paysage *littéral*, où tout l'ensemble des éléments se met à fonctionner à double régime, dans l'échange ininterrompu et productif du «réel» et du métaphorique : les «ruines» espagnoles ne sont pas simplement là pour la localisation, ou le pittoresque, elles font face aux «façades» blanches des maisons neuves (au «paraître»

blafard des nouveaux riches) : comme la trace d'un monde héroïque désormais hors d'atteinte face au monde « bourgeois », moderne. Et c'est même pourquoi la « poésie » est inadmissible, et pourquoi elle a fait place au roman. Mais en même temps autre chose a lieu, ou va avoir lieu (le lecteur le « verra »), que le texte ne dit pas encore, mais qu'il prépare : des « sinuosités » de la colline (scandées par la *vigueur* des châtaigniers) aux cimes « brisées » du Verra, et jusqu'au « torrent » qui se précipite pour se jeter dans le Doubs, une force est à l'œuvre, déliante, délinéante, perturbatrice, fougueuse, dont le nom va un peu plus loin commencer de s'inscrire en lettres capitales et dans l'espace représenté et dans l'espace typographique. Au moment même où la poésie est congédiée, elle revient déplacée, là où on ne l'attend pas. De même que Stendhal *doit* vomir Chateaubriand ou Lamartine pour simplement penser qu'il peut écrire, et que cette exclusion fonctionne comme condition libératrice de ses propres forces (et de celles du langage), de même c'est sur le constat de l'impossibilité moderne de l'héroïsme, donc de la poésie (les ruines), que surgit la figure d'une nouvelle poésie (inconnue et même encore partiellement inconsciente d'elle-même) qui dévale et qui se jette dans la prose des jours, sur le « cours de la Fidélité ».

Cette puissance sera critique, ruptrice, dénonciatrice, et ce quels que soient les vêtements dont elle devra se couvrir (prose narrative et descriptive, selon la vitesse, psychologie ou politique, ou rêverie, etc.), elle agira dans le texte, elle viendra constamment le tordre et le gauchir. Des « violiers » d'*Armance* au « verre vert » du *Rouge*, quelque chose avance dans la prose qui n'est pas de l'ordre de la représentation, qui conteste le roman et en même temps « confirme la fiction ». Stendhal serait notre premier poète à avoir une conception non « poétique », voir antipoétique, de la poésie, mais à la fois une pratique poétique de la non-poésie (le roman), à condition bien entendu de ne pas réduire la poésie aux effets de vague : « les cimes brisées du Verra » sont aussi écrites contre « la cime indéterminée des forêts »...

Lecture excessive, et peut-être même abusive. Sans doute. Celle de Stendhal regardant, au musée de Marseille, la couleur « fausse » d'un tronc d'arbre barrant le spectacle (signé Rubens) ; celle de Stendhal « inachevant » *Armançe*, vers la « Morée », le « mont Kalos »... Celle aussi de Stendhal s'échappant du roman vers le journal, vers la notation impossible et discontinue du « moins que rien », tout à l'émotion, vers son présent, vers sa propre parole.

Ainsi donc, par exemple : Les *Mémoires d'un touriste*. Cela commence d'une drôle de façon. Et puisqu'il s'agit de poésie, je crois, de façon démonstrative, pouvoir m'arrêter un instant sur ce commencement, familier narratif, prosaïque...

Je ne dis ces choses-là que par écrit.

Cette phrase est prononcée par l'auteur des *Mémoires*, par le narrateur-héros (c'est le même) dans l'introduction qui les précède. Elle veut dire ce qu'elle dit, littéralement, et je la fais mienne pour les quelques mots qui vont suivre. C'est *seulement* dans le mouvement de l'écrit que « ces choses-là », qui me préoccupent aujourd'hui, peuvent s'avancer : les « circonstances », les « occasions », « les jolies maisons bâties en petites pierres carrées », les « rencontres », tout le précis de ces aventures ou de ces idées qui n'ont rien à voir les unes avec les autres mais qui ont à voir avec ma décision de parler dans ma langue. Celui qui va se livrer au chemin, qui va apprendre à faire taire en lui toutes les dépositions des faux discours pour écouter, « lever les yeux », regarder, voir, noter le grand discontinu des choses, celui-là, Stendhal, je ne l'écoute plus moi-même qu'emporté par cette question de la nécessité d'écrire. Et c'est bien de cette nécessité, à travers la crise d'une longue aphasie douloureuse (elle aura duré trente-quatre ans), qu'il s'agit dans le récit introductif aux *Mémoires*. Je ne commenterai pas le texte, je ne l'inscrirai pas dans l'ensemble des autres lieux stendhaliens dont il constitue une simple variante, je me contenterai de tirer certains de ses fils vers moi, très conscient de la partialité que j'y mets.

Le premier paragraphe de ce texte se construit sur une reprise, une correction : « Je vais dire ce que j'ai fait, ou plutôt ce qu'on a fait de moi, depuis bientôt trente-quatre ans que je suis dans ce monde. » Car celui qui va écrire, c'est-à-dire celui qui va voyager (les deux ici se superposent), a à dire, ou croit avoir à dire, ce qui fait qu'il a été conduit à écrire, à voyager. La correction concerne donc la production d'un sujet par les autres, qui n'a rien « fait » (par lui-même), qui a été fait, et d'une certaine façon, au sens trivial, refait. Le secret de la décision d'écrire, de l'étrange décision d'écrire, tient à ce que je suis, à ce que je suis devenu, à ce qu'on m'a fait faire et à ce qu'on m'a fait être : l'écrivain, devenu « actif » de son dire, de son faire, a d'abord été celui qui n'écrivait pas, celui qui était soumis au régime de la formation ou de la déformation qui l'a fait à la fois devenir autre (ici marchand de fer) que ce qu'il aurait pu être, et, en même temps, être autre que ce qu'il est apparemment devenu. C'est dans cette contradiction : je suis un autre que l'autre que l'on a fait de moi, je suis un sujet altéré, que survient la nécessité du voyage, de la notation, de la négociation symbolique avec ses différents « moi ». En ce sens, le narrateur est bien un « négociant », qui ne dit en effet pas « je » par « égotisme » (ce seront les premiers mots du texte : « Ce n'est point par égotisme que je dis je »), mais parce qu'il n'y a pas d'autre moyen de « raconter vite ». Autrement dit, l'écriture journalière, au fil du voyage, est bien le moyen de revenir au plus près de soi, d'abolir ou d'amoindrir ces distances qui sont en même temps « perte de temps » : le fictif narrateur aura bien mis plus du tiers de sa vie pour pouvoir s'exprimer à la première personne, en son nom propre (si j'ose dire, puisque son propre nom ne peut être en effet qu'un autre nom que ce nom propre dont l'Introduction doit nous dire qu'il était ce qui précisément l'empêchait d'être et de faire). Une fois de plus, donc, Stendhal se livre au petit jeu de l'attribution de son livre à un autre. On peut, je crois, délibérément écarter les explications fonctionnelles ici, idéologiques du type : le statut social de son prête-nom lui permet de dire plus crûment des choses un peu hardies ; ou narra-

tives du type : le métier de ce personnage autorise, vraisemblabilise, les digressions sur l'industrie... Ces explications, dont la validité ne m'échappe pas, sont à côté de mon propos : reconnaître que le sujet de l'écriture est par définition un être construit, un être de fiction. Le roman d'apprentissage qui précède le *Journal de voyage*, les *Mémoires de Philippe* qui précèdent les *Mémoires d'un touriste*, le journal du touriste, n'ont pas seulement pour objet la légitimation de ce qui suit, sa caution réaliste : l'Introduction est évidemment pour donner corps et identité au narrateur fictif, mais aussi pour poser à nouveau (celui qui écrit ne s'en lasse pas, et d'autant moins qu'il ne peut la résoudre) la lancinante question de l'origine de son vouloir dire, la question de la genèse de son pouvoir dire, dans le moment même où il ne sait ni bien où il est ni ce qu'il est, la question de la relation et des conflits entre tous ces différents autres qui le constituent ou l'habitent.

Immédiatement après la phrase sur laquelle je viens de m'arrêter, s'engage le récit chronologique des événements qui conduisent le narrateur à prendre la route et la plume. Il raconte, dans l'ordre : d'abord son enfance, ou plutôt ce qu'il appelle son absence d'enfance, la façon dont il a été privé d'enfance par le temps d'éducation, d'instruction intensive auquel il est d'abord soumis (jusqu'à seize ans) et par son premier travail, dans l'administration des douanes, qui ne fait que renforcer cette première soumission. La figure qui domine cette décisive initiation est celle du Père, « sévère », qui forme et qui impose, qui incarne et vole le temps. Le deuxième moment est celui de l'heureuse jeunesse (par opposition à la malheureuse enfance) : une méprise sur son compte (on l'a prétendu libéral) conduit à l'exiler dans les colonies : cette période est très rapidement racontée au moment qui est le sien dans la suite chronologique, mais elle aura une importance considérable dans la mesure où elle resurgira ensuite, constamment, dans le récit de l'après-retour, comme un paradis perdu, comme un horizon nostalgique, et parce que le mode de vie et d'être qu'elle aura laissé entrevoir au narrateur n'est pas sans lien avec le projet de voyage ou d'écriture qui dénouera toute la séquence.

La marque de cette parenthèse est l'euphorie, liée à l'absence du père qui n'est plus là pour ordonner le temps et l'espace. Le troisième moment est donc celui du retour et de l'imposition (par le père) du mariage, la rechute dans la soumission, le beau-père prenant très vite le relais du père. Dès lors, Philippe L. devient riche (malgré lui) dans les affaires de son beau-père, et de plus en plus riche à mesure que le temps passe. L'événement pivot de cette dernière période est le décès de l'épouse (qu'il n'aime pas d'amour) qui représente une relative et apparente libération mais qui, en réalité, correspond à un renforcement du lien avec le beau-père, lien économique resserré par un double contrat qui retient le narrateur de plus en plus prisonnier de sa fausse identité sociale. L'issue ne s'entrevoit, à la fin, que de l'éloignement en douceur de ce père bicéphale : le vieillissement du père-relais d'une part, la mort du Père enfin, sur quoi se termine cette introduction.

La caractéristique principale de ce récit est l'insistance marquée sur la passivité et la soumission du narrateur : il passe de main en main, du père au directeur, du directeur au père de nouveau, puis à l'épouse, puis au père de l'épouse qui l'intéresse par deux fois à ses affaires de façon à être sûr de n'être pas abandonné de lui. Le rythme est celui d'un engrenage, la dépendance entraînant le renforcement de la dépendance sans autre issue que l'entretien nostalgique et fantasmatique d'un goût secret pour les arts et la vie sans contrainte entrevue un court moment aux Antilles. Le résultat est la production d'un sujet « monstrueux », comme il se définit lui-même, à l'instar d'Octave de Malivert ou de Lucien Leuwen, lorsqu'il s'aperçoit qu'il n'éprouve de véritable affection ni pour son père, ni pour sa femme, ni, à vrai dire, pour personne en particulier. Et d'autant plus monstrueux que plus « normal », que plus conforme : bon fils (excellent fils) et bon époux, et parfait négociant réussissant en affaires (alors qu'il n'aime pas, non plus, le commerce). Monstruosité donc, qui nous renvoie à tout une série de nœuds, à l'inextricable d'une détermination initiale : le père est certes sévère et son fils

se présente clairement comme sa « victime », mais il est aussi, dans une société corrompue, l'image positive du désintéressement, de la parfaite intégrité, à la fois bourreau et modèle, donc. C'est bien, en un certain sens, cette monstruosité qui va fonder l'écriture, comme aussi bien elle aurait pu déboucher sur le suicide (on songe à Octave), ou sur la folie. Et peut-être faut-il alors tenter de dire quelques-uns de ces nœuds qui produisent le monstre, en montrant comment se constitue la nécessité du départ, à la recherche « de la pluie et du beau temps », ou du « sentiment intérieur », à la poursuite des « vérités dangereuses » (ce sont ses mots, au fil du Journal).

Certainement, la première contradiction qui constitue ce sujet a trait à l'usage de la parole. Ce qui est d'abord dit du Père est qu'il « était parvenu, à force de travail, à se faire un nom ». La première chose, donc, que le narrateur ne fait pas, si j'ose dire, puisqu'il est d'emblée dépossédé de tout pouvoir faire, c'est un nom, le nom qu'il porte, que nous continuerons, nous lecteurs, d'ignorer : un prénom et l'initiale d'un nom suffiront à le désigner comme si le nom, en instance, restait à définir. Sous l'absence de nom, qui est en même temps l'affirmation du nom d'un autre et de sa puissance, c'est un rapport troublé au langage qui s'installe. Tout est d'abord recouvert par le discours du père : « Mon père me répétait tous les jours... », « Mon père disait... ». Puis ce sont les premières études consacrées pour une part aux langues mortes, le latin, le grec, pour l'autre part à la langue abstraite, la mathématique. L'absente est la langue maternelle, bien sûr, qu'on n'apprend pas puisqu'on est censé la savoir, mais qui progressivement s'éloigne, comme la mère dont il n'est question à aucun moment ici, et qui, littéralement, n'existe pas, et dont la nostalgie va peut-être s'inscrire dans la revendication de la musique et du dessin très vite recouverts eux aussi par la langue du bureau des douanes. L'apprentissage est donc, me semble-t-il, fondamentalement marqué par la mise au secret de la propre langue. À partir de là, et jusqu'à la décision d'écrire, et d'écrire cette fiction d'origine, le héros est muet. Il va tour à tour être l'objet des discours (c'est une

dénonciation, un discours extérieur, qui l'envoie aux colonies), puis, essentiellement, politique dans sa parole : prudent (aux colonies il ne commet aucune imprudence verbale), hypocrite et dissimulateur, avec sa femme, avec son beau-père, avec ses confrères, et c'est ici (à propos de ses confrères) qu'intervient la phrase sur laquelle je me suis élané : « Mais je ne dis ces choses-là que par écrit ; autrement je serais déshonoré parmi les gens à argent, mes confrères ; ils ont beaucoup de considération pour moi ; ils me croient un bon homme, seulement un peu bête. Si j'avais des idées, si je parlais, je serais à leurs yeux un horrible *jacobin*, un ennemi du *juste milieu*, etc. » L'écriture représente donc bien l'alternative à la mutité orale, au silence qu'on fait quand on parle ; c'est l'espace de la signature, la possibilité de l'exercice de la propre langue. Ceci demande cependant à être précisé sur un point capital. Le « je ne dis ces choses-là que par écrit » ne renvoie pas simplement au fait que l'écrit permettrait l'expression directe d'opinions jugées « hardies » par les bourgeois juste milieu. Cette interprétation n'est pas absolument fausse, mais elle est insuffisante. Le narrateur écrit ces mots en pensant à ses confrères « à argent », et dans le contexte d'une virtuelle accusation de libéralisme. Ce qui me frappe, s'agissant précisément du libéralisme, c'est que c'est le chef d'accusation qui a provoqué l'exil de Philippe. On l'a prétendu libéral. Bien entendu il ne l'était pas, ou du moins il ne l'était pas en sachant qu'il l'était. Cette dénonciation a fonctionné pour lui comme une sorte de révélation. Puisqu'on lui dit qu'il l'est, il va s'informer sur ce qu'il est censé être, et c'est l'auto-éducation seconde : « Afin de me venger du gouvernement qui m'exilait j'appris l'anglais, et je me mis à étudier le libéralisme. » Je ne dirai pas qu'à cet instant il devient libéral, nous n'en savons rien ; il apprend deux langues vivantes (cette fois), l'anglais et le libéralisme, dont la première est d'ailleurs le support de la seconde. Ce qu'il dit ensuite à ses confrères, les gens « à argent », concerne moins son libéralisme de fait (qui reste très hypothétique) que la façon dont ces derniers risqueraient d'interpréter ses propos, la traduction qu'ils feraient dans leur code (qui

ne connaît que deux pôles, qu'une alternative) du langage irrégulier qu'il pourrait tenir, s'il ouvrait la bouche. Il ne s'agit donc là encore nullement d'une profession de foi libérale, mais de l'affirmation d'une incompatibilité entre la langue qu'il pourrait parler, qui se parle en lui, et la langue telle *qu'on* la parle. Une précision à cet égard est fournie par la page qu'il écrit sur les colonies : il y déclare tout simplement que les esclaves sont heureux. Proposition très risquée, dont il sent immédiatement toute la portée scandaleuse puisqu'il prie le lecteur de ne pas croire qu'il est hostile à leur émancipation. Le lecteur joue donc ici, un instant, le rôle des confrères ; le malentendu est presque inévitable, le lecteur ne va pas manquer de traduire dans les termes idéologiques de son univers de référence (supposé cette fois libéral ou même républicain, à l'inverse de celui des confrères) une proposition qui se situe en fait à un tout autre niveau : la fiction utopique d'une vie rêvée immédiate, soustraite aux contraintes et aux censures de la « civilisation ». Le passage se termine par ces mots : « Ici, comme dans beaucoup d'autres choses, je pense que ce qui passe généralement pour vrai est parfaitement faux. » L'écrit serait donc moins le lieu de repli pour des certitudes politiques hostiles au gouvernement que le lieu, beaucoup plus scandaleux et exaltant, d'une pensée et d'une formulation activement, librement paradoxales, par-delà le bien et le mal des orthodoxies et des ortholaxies du langage commun, donc toujours soumises au risque de l'incompréhension, irréductibles aux termes officiels du dialogue social.

Le commentaire du récit dans le récit – son interprétation par le narrateur lui-même – répète inlassablement la figure du temps volé : « Je n'ai pas eu le temps d'être jeune », « Je suppose que mon père prenait soin de ne pas me laisser le temps de mal faire » ; et plus loin : « Le bureau envahit tout mon temps, et m'occupait dix heures par jour », enfin, au bout du texte, c'est encore cette obsession qui resurgit : « Je ne suis point maître de mon temps. » La première éducation, ce que Philippe appelle le « système » de son père, n'avait pour but que d'organiser le temps pour éviter tout surgissement de

l'hétérogène : « Ce fut avec grand-peine que le rigorisme paternel m'accorda la musique et le dessin, mais à la condition que je me lèverai une heure plus tôt chaque matin, et cependant déjà je ne dormais guère. » Ce que montre la suite, c'est la conversion progressive de tout le temps en temps utile et l'étouffement définitif des marges si difficilement octroyées. Sur ce point de la maîtrise du temps, la conduite du récit me paraît exemplairement faire signe : comme il se doit dans ces sortes d'autobiographies rapides, le récit est linéaire et chronologique. L'emprise régulatrice du modèle chronologique a partie liée avec la définition paternelle et sociale du temps : à l'« emploi du temps » de l'éducation programmée productrice d'un hors temps individuel, et travaillant à réduire la part de ce hors temps jusqu'à anéantir le singulier qui y réfugie son identité insulaire (l'y « serre » comme il dit quelque part de ses billets de mille francs), correspond textuellement le récit articulé par la série des passes successives, du père au directeur, du directeur à l'épouse et au beau-père, mais cette maladie « chronique » si je puis dire, cette monstruosité de l'abandon au devenir identique, qui est donc en même temps une défaite du moi dans le cercle du progrès linéaire, cette maladie du temps qui passe et qui me fait, connaît au moins un accident : parvenu à la fin de son récit introductif, le narrateur se rend compte qu'il avait OUBLIÉ de dire quelque chose sur la ligne chronologique à laquelle il s'était contraint jusque-là ; sa femme est morte depuis longtemps, mais voici qu'elle reparait : « Je m'aperçois que j'ai oublié de dire que, deux ans après mon mariage, une banqueroute que nous éprouvâmes à Livourne, et dont le dividende fut soldé par des valeurs sur Vienne, en Autriche, me donna l'occasion de voir l'Italie, l'Autriche et la Suisse, sans que ma femme elle-même pût me taxer de vaine curiosité. En Italie, j'achetai quelques tableaux. Le goût des arts qui ne fut d'abord qu'une consolation, mais à la vérité la seule que je puisse supporter, s'empara bientôt d'une âme qui, depuis longtemps, ne connaissait d'autres émotions que celles de la douleur la plus profonde. » Ce qui resurgit ici c'est exactement ce qui, dans l'emploi du temps de l'éducation, avait été

marginalisé hors temps utile, et ce voyage ; ce *détour* par l'Italie et ses musées s'était effectué comme par hasard, bien ressenti d'ailleurs et noté comme quasi interdit, en tout cas devant être dûment légitimé aux yeux de qui (en l'occurrence ici sa femme) l'aurait autrement jugé aberrant (relevant de ce qu'elle aurait appelé la « vaine curiosité »). Il va de soi dès lors que ce détour géographique débouchant sur la rencontre du « goût », de l'identité singulière, n'a pu se présenter sur la ligne du texte, dans le fil de la chronologie racontée : détour dans la vie, et qui fait rupture, il fait aussi rupture dans le récit et ne survient après coup que comme l'essentiel oublié. Ce qui fondera l'écriture comme la banqueroute ou faillite du réalisme bourgeois (« les petites gens de la vie bourgeoise »), comme une pratique consciente et revendiquée cette fois de la « curiosité » : un mode d'approche expérimental ou ludique du réel, fondé avant tout sur une économie de la jouissance.

Il y a, au fil du texte, ces deux phrases : j'aime, je n'aime pas. Un : « Actuellement, j'ai un but, j'aime l'argent, et voici bientôt deux ans que j'ai ce goût. » Deux : « Comme je n'aime pas le commerce en général, et en particulier celui des fers, j'agis toujours avec un sang-froid parfait. » Comme on peut voir, le dégoût du commerce, du profit, de l'échange à profit, « le bonheur d'acheter et de vendre », de la gesticulation mercantile, n'entraîne pas la pose ou la prétention du désintéressement. Paradoxalement, le dégoût affiché du commerce, affiché dans cette confession écrite, va avec le goût de l'argent (qui pourtant en résulte). Tout se passe comme si l'argent ici, en fait, n'était pas seulement le « fruit » du travail (d'un travail d'autant plus efficacement accompli que plus froidement, le désinvestissement personnel semblant en l'occurrence le plus sûr des investissements), mais en même temps, et sans doute au contraire, le signe de son dépassement possible, de son oubli. Que devient l'argent de Philippe, qu'en fait-il ? Nous avons deux réponses dans le texte : marié, sur la suggestion de sa femme qui elle-même agit sous la contrainte de l'opinion, il achète des meubles, il passe de l'acajou au palissandre ; l'argent est en relation directe avec la réussite qu'il suppose dans les affaires,

avec la position sociale que cette réussite implique, etc. Le travail et l'argent du travail sont donc immédiatement convertis en signes tangibles et lisibles dans le code des échanges sociaux. L'autre réponse, c'est à l'opposé, lors du passage en Italie, l'acquisition de « quelques tableaux », dépense non programmée celle-là, imprévue et gratuite, n'ayant d'autre incidence que personnelle, puisqu'elle contribue à attiser son « goût des arts ». Il est peut-être une troisième réponse qui n'est pas sans lien avec la précédente et qui nous renvoie à l'affirmation initiale, au « j'aime l'argent », qui ne suppose rien d'autre, ne débouche sur rien, ne signifie rien. C'est à la limite la contemplation « avare », d'ailleurs avouée par Philippe : « Il m'arriva plusieurs fois de serrer dans le bureau qui était dans ma chambre un ou deux billets de mille francs ; j'avais la puérité, je l'avoue, de les regarder avec une certaine complaisance. » Et plus loin : « J'avoue que, comme un avare, je couvais des yeux ces pauvres billets de mille francs. » Ce goût intransitif et puéril désigne l'argent comme le résultat pervers de l'activité utile, ou plutôt, cette délectation amoureuse est la *perversion même* et comme la négation du travail qui l'a rendue possible. Le bénéfique second de cette opération de détachement est évident : en même temps que l'association apparente travail-argent remplit le programme du père (qui en meurt tout heureux), leur dissociation de fait vaut pour une réfutation violente, mais invisible, silencieuse, du système paternel : le goût gratuit de l'argent, dégagé, détaché ou libéré de sa signification sociale, ou le goût de l'argent comme accès à l'espace et au temps de la gratuité, permettent de concilier le devoir de soumission et l'inscription de son refus. L'argent ainsi autonomisé comme valeur contradictoire, comme nœud où se joue précisément la question du lien et de la déliaison, prend un statut critique qui le rapproche de ces autres valeurs critiques que sont l'art et la littérature : à la fois il va permettre d'accéder à la jouissance de ces valeurs, va autoriser l'expression de ce « goût » longtemps refoulé, en ouvrant l'espace de son exercice, en faisant « retrouver » le temps perdu-volé, le temps de l'amateurisme, le temps du dilettantisme, du

tourisme euphorique, mais aussi, comme tel, dans cette introduction, il est peut-être permis de le considérer comme une métaphore de cette écriture (si je mets sous ce mot l'ensemble du processus de dérive hasardeuse, d'abandon aux caprices de la mémoire, de la notation associative, fragmentaire, qui en résulte et l'accompagne), qui s'oppose littéralement au « commerce » social, pris dans sa plus large acception : socialité familiale, conjugale, professionnelle, sur tous les registres de la communication réglée, légitime, etc.

Le narrateur dit bien « je n'aime pas le commerce en général », par quoi se dépasse la simple question d'une activité particulière (commerce du fer ou autre). Même si le narrateur-diariste se montre ensuite, dans son Journal, aussi soucieux du paysage humain que du paysage urbain, le voyage et l'écriture s'accomplissent sous le signe fondamental de la *solitude*, de la revendication d'une singularité solitaire, seule susceptible de garantir le bonheur, l'intensité, la réussite du regard, de la rencontre – qu'il s'agisse des yeux des Avignonnaises, du dessin d'un pont ou du goût du café.

Le séjour à la Martinique est présenté dans cet ensemble comme un exil heureux, à partir duquel c'est l'espace d'appartenance qui va être vécu négativement, comme un exil véritable. Le caractère utopique de cette séquence aux colonies est fortement souligné par les conditions du retour : c'est le trop de soleil qui renvoie Philippe d'où il était venu. À son statut d'enfant et de bourgeois. Il n'est peut-être pas excessif de solliciter un peu ici cette figure de l'insolation. La séquence des colonies fonctionne comme un révélateur : crudité, nudité, face à face avec des vérités brûlantes et inconnues. C'est pour s'être trop exposé à la brûlure de ces vérités nouvelles, qui lui disent qui il est, que le narrateur va retomber, conscient désormais de ce qui lui manque, dans la « petite bourgeoisie ». Dès lors, les colonies vont pouvoir être l'envers de l'ici maintenant, hors de portée, toujours maintenu cependant comme image d'une exigence dernière. Quant au voyage en France, il se présente explicitement comme un préalable au « retour » définitif au paradis perdu. On peut se demander cependant

si loin d'être un simple préalable comparatif utile au dernier grand voyage, il ne serait pas plutôt l'expérimentation, la réalisation, de ces exigences dont les colonies fournissent le modèle abstrait : la langue propre (définie par « le naturel et la simplicité » découverte ou rêvée à travers le « costume » et les « actions » de la Martinique), ce sera la « langue » du Journal, directe, sans détour, comme aussi bien le Journal libérera le paradoxe et l'hétérodoxie, s'ouvrira à l'écoute des intensités, à la rêverie par associations, à l'abandon aux multiples vérités concrètes de l'impression, de la sensation, de l'émotion.

Cela aurait à voir avec la poésie. Avec le refus de la poésie. Avec la poésie au prix de sa négation. C'est, je le répète, de *Standal* que je parle.

Dans le lac, sous le lac, dans le chant, sous le chant, il y a la *prose* de *Raphaël*.

Ceci : le murmure de la prose. La nullité nécessaire de la poésie, l'échec de la poésie. Sur l'une des rives : *Armançe*, le roman de l'« impuiss » (comme l'écrit Stendhal), de l'incommunication, qui traverse la société (et ses circuits piégés, ses mondaines impasses) pour s'achever dans le silence de la mer (suicide, mélange d'opium et de digitale au large du mont Kalos). Sur l'autre rive : *Raphaël*, le roman de la communication utopique, à *l'écart*, sur et vers les eaux d'un lac. Même tension de l'impossible, même expérience de l'aporie. Même force de rupture...

Raphaël appartient d'une part à la nébuleuse autobiographique publiée en 1849, avec son versant direct (*Les Confidences* proprement dites) et son versant fictionnel intégré (*Graziella*). *Raphaël* est à la lisière de ce système. Il paraît à peu près en même temps, la même année, et Lamartine lui confère explicitement, à l'extrême fin des *Confidences*, le statut de suite au récit de sa vie sentimentale : « Je noterai plus tard comment Marguerite [...] fut associée par aventure à un des plus douloureux déchirements de ma vie de cœur. Voyez *Raphaël*. »

D'autre part, toujours en cette même année 1849, dans les explications tardives qu'il donne de ses premiers poèmes sous le titre *Commentaires des Méditations*, Lamartine renvoie simplement

son lecteur à *Raphaël* pour la bonne compréhension du *Lac* : « Le commentaire de cette méditation se trouve tout entier dans l'histoire de Raphaël, publiée par moi. » Le mot « histoire » est évidemment chargé ici de tout le poids possible de véridicité, comme l'atteste la phrase qui vient dans le paragraphe suivant : « La réalité est toujours plus poétique que la fiction ; car le grand poète, c'est la nature. » La véridique histoire de Raphaël fonctionne donc deux fois : comme suite à l'autobiographie et comme glose authentifiante pour le poème.

À aucun de ces deux titres le roman n'est assumé comme tel, comme roman, c'est-à-dire comme scénario fictif : son contenu est donné pour la réalité même et la réalité vécue par l'auteur. Il autorise donc le critique, celui qui s'intéresse à l'établissement de la vérité positive, à traquer ce qui relève dans le texte des erreurs involontaires, ou des effets de la sublimation littéraire, de la stylisation esthétique, ou bien encore du mensonge pur et simple.

En fait, même si le matériau du roman est effectivement autobiographique, même si Lamartine tient à deux reprises à faire fonctionner son œuvre comme un document en lui déniait tout caractère fictif, il n'en reste pas moins que, contrairement à *Graziella*, *Raphaël* jouit d'emblée d'une autonomie plénière, et que, d'autre part, il se présente textuellement comme l'édition du manuscrit d'un personnage qui est mort dès la fin du Prologue. *Raphaël* est l'édition posthume de l'histoire fictivement vraie d'un personnage-héros-narrateur nommé ou surnommé Raphaël, qui est mort après avoir vécu et consigné par écrit sa dernière aventure, et peut-être même qui est mort d'avoir vécu cette aventure, comme il arrive qu'on meure à la suite d'une très grave maladie. Lamartine, dans ce qui tient lieu de commentaire au *Lac*, où il nous demande de lire son roman, déclare que la « réalité » est plus poétique que la fiction. En lisant *Raphaël*, nous pouvons nous dire aussi bien que la fiction est plus « réelle » que la poésie, qu'elle manifeste, fictivement, quelque chose d'une réalité qui n'a pas forcément à voir avec la vérité ou plutôt la véracité factuelle. La fiction, prose ou poème, est une façon de dire le réel, invérifiable si

l'on veut (en tout cas par confrontation avec la vie), ou de résoudre imaginairement certaines apories insurmontables (et biographiquement insurmontées). On pourrait avancer que le décalage entre la réalité littéraire ou poétique de *Raphaël* et la réalité vécue par Lamartine ne relève ni des défaillances de la mémoire, ni des nécessités rhétoriques de l'esthétisation, ni du mensonge, mais de l'obligation pour l'écrivain de constituer (avec les moyens et matériaux dont il dispose, personnels et vécus au premier rang) une manière de modèle lui permettant de se figurer, de manière plus ou moins complexe et ambiguë, les limites (théoriques) à l'intérieur desquelles il écrit, et de fantasmer aussi bien le franchissement de ces limites. En l'occurrence, Lamartine, dans *Raphaël*, comme c'est le cas depuis qu'il a commencé d'écrire, s'interroge sur ce qu'il continue d'appeler « poésie », sur la possibilité d'en définir les conditions d'exercice, sur le rapport de cela, qui excède toute définition acceptée, à l'amour, à la maladie, à la mort. Dans ces conditions, il est inutile de dire que la question n'est pas de savoir si cette réalité « coïncide » avec le calendrier de l'auteur, ni, encore moins, d'évaluer le degré de vertu effective d'une certaine Julie Charles, ni de mesurer la distance entre le modèle poétiquement construit d'une relation relevant de l'extrême platonique et les jouissances effectivement vécues par le poète dans une station thermale. La question est par exemple : que signifie la phrase « elle était la poésie sans la lyre » ? Ou bien : qu'en est-il pour un poète de la possibilité, ou de la nécessité, de ne pas écrire, à quelle condition et pourquoi peut-on, dans ce roman, n'être poète que si l'on n'écrit pas ? Etc.

Le fait que la poésie soit en dernière instance le sujet du roman apparaît dès le Prologue. Raphaël est présenté comme un jeune homme qui « improvisait » quelquefois des « stances », mais qui « n'écrivait rien ». Raphaël est donc d'abord celui qui n'écrit pas. À la question de son ami : « Pourquoi n'écris-tu pas ? », il répond : « Entre ce qu'on sent et ce qu'on exprime, il y a la même distance qu'entre l'âme et les vingt-quatre lettres de l'alphabet. » En outre,

au fait que Raphaël n'écrit pas, répond le fait que Julie ne lit pas, ou que ce qu'elle lit de la poésie lui tombe des mains comme un comble de faiblesse et d'artificialité. Au principe du roman il y a donc une critique radicale de la convention écrite dite poésie, fondée sur une non moins radicale critique de la langue elle-même : « La langue n'a pas été faite pour exprimer l'inexprimable ; signes imparfaits, mots vides, paroles creuses, langue de glace » (chap. 52) ; un peu plus loin, Raphaël parle de sa lutte désespérée « contre la pauvreté, la rigidité et la résistance de la langue dont (il) était forcé de (se) servir » (chap. 53). On peut certes considérer qu'il y a là un *topos* idéaliste-romantique des plus banals (et insister sur cette banalité), ou bien considérer que ce *topos*, auquel Lamartine donne en France au début du XIX^e siècle une de ses formulations les plus aiguës, note une expérience, je dirais même pour ma part l'expérience, qui est à l'origine de toutes les entreprises poétiques qui vont se succéder dans le siècle et au-delà, jusqu'à nous : l'imperfection, la vacuité, la frigidité, la pauvreté, la rigidité de la langue, c'est ce que voient, éprouvent et Rimbaud et Michaux, et Artaud, et Ponge, et d'autres, et qui les poussent à modifier la langue, à l'inventer à partir d'elle-même ou contre elle-même, à en sortir éventuellement pour en « trouver » (comme voudrait Rimbaud) une autre, ou lui rendre corps « par la voie des rythmes » (comme Michaux). Il reste évidemment que le cadre explicite dans lequel Lamartine peut énoncer cette crise ou cette expérience est celui de l'idéalisme le plus dur. Il est soumis à la séparation de l'âme et du corps, du haut et du bas, du ciel et de la terre, de l'humain et du divin. Ce qu'il croit, c'est que la langue pèse de tout le poids et de toute l'impureté du corps. Ce qu'il désire, c'est la langue de l'âme et pour l'âme, la langue immatérielle, « la langue du ciel » comme il dit. C'est là son drame spécifique, là où se nouent pour lui le malaise, la sensation douloureuse de l'impossibilité de la poésie. Les termes dans lesquels il pense la question ne lui permettent pas de la résoudre pratiquement, ou du moins de parvenir au sentiment qu'il peut la résoudre. Dans le cadre de la fiction, de cette fiction

théorique, il n'y a de solution que dans le silence ou dans la mort qui est la perfection du silence et le franchissement des limites.

Raphaël, j'y reviens, est donc celui qui, en principe, n'écrit pas, parce qu'il n'y a pas lieu de le faire, parce que la langue et l'écriture sont inadéquates à l'ordre du sentir, sans commune mesure avec lui. Raphaël sait que l'expression est vouée à l'échec et le texte du roman est chargé de dire que ne pas écrire est une façon de préserver le sentir contre l'altération et la dérisoire finitude littérale. Nous croisons ici une autre banalité forte : si, comme je l'ai dit, Lamartine en sa pensée explicite condamne et la langue et l'écriture et avec elles la poésie au nom de la part immatérielle, « inexprimable » (l'âme ou l'infini), cette condamnation reste en ceci paradoxale que le texte du roman décrit de fait cette part comme celle du « sentir » (sentiment et sensation), c'est-à-dire pour une très grande part comme celle du corps. Le cœur, l'âme et le corps, c'est ici une seule et même chose. Le trouble du lecteur vient de ce que, comme dans la littérature mystique, les choses du corps sont évoquées dans les termes de l'idéalisme le plus éthéré (jusqu'à des propos d'une grande brutalité à l'encontre de toute dimension charnelle), tandis que les élans les plus spirituels peuvent être dits en des termes n'excluant aucune sensualité, au contraire. Il y a là une tension dont il n'est pas sûr que Lamartine maîtrise tous les effets et qui, si elle ajoute à notre plaisir de lecteurs pervers, ne contribue pas à rendre, pour Raphaël, la poésie possible : le désœuvrement, le silence de la poésie peuvent être compris d'abord comme ce à quoi sont voués poète et poésie dans le modèle que propose le roman. Ce que Raphaël dira de Julie (« Elle était la poésie sans lyre ») est déjà dit de Raphaël dès les toutes premières pages : il était la poésie sans l'écrire, la poésie moins le corps de la poésie, moins le poids des mots et du poème.

Il reste pourtant qu'entre la poésie comme silence (le sentir inarticulé-inarticulable, ou l'être-poésie hors les mots) et son articulation écrite conventionnelle et codée, la fiction désigne une pratique, ni active ni passive, ou active et passive : *l'improvisation*. Le modèle utopique

de la poésie comme expression immédiate des mouvements de la nature en l'homme, quelque chose comme une poésie « naturelle », d'avant tout savoir et toute élaboration technique. En son principe, cette improvisation est orale (comme on le voit dans le Prologue). Mais elle peut être également, quoique plus paradoxalement, écrite (chap. 32) : « Les vers de Louis m'attendrirent. Je pris le crayon de ses mains. Je m'éloignais un moment dans le fond de la chambre, et j'écrivis à mon tour ces vers qui mourront avec moi sans avoir été recueillis : premiers vers qui fussent sortis de mon cœur et non de mon imagination. Je les lus sans oser lever les yeux sur celle à laquelle ils étaient adressés. Les voici ; mais non, je les efface, tout mon génie était dans mon amour, il est évanoui avec lui. » Ainsi écrite, la poésie se définit encore comme intime. L'opposition de l'imagination au cœur désigne le passage de l'exercice volontaire (art, artifice) à l'expression directe, authentique. Il est tout à fait essentiel ici que Raphaël précise que ces vers n'auront jamais été détournés de leur destination première, jamais transformés en objets littéraires. Tout aussi significatif le fait que, sur le point de les transcrire dans son mémoire, et pour Lamartine de les citer dans son roman, il y renonce, les efface aussitôt : nous ne lirons jamais dans ce livre aucun vers de Raphaël. Nous savons qu'il n'aura été poète qu'à n'écrire pas, ou que s'il a « improvisé », oralement ou par écrit, cela ne pouvait avoir de sens que dans le présent ou l'événement de la circonstance. Il pourrait sembler qu'un pas de plus est franchi lorsque nous voyons Raphaël tenter sa chance auprès d'un éditeur. Il faut néanmoins remarquer tout d'abord que cette tentative est liée, dans la fiction, à une crise toute matérielle. Raphaël ne cherche pas à faire imprimer ses poèmes parce qu'ils seraient en principe destinés à un public lecteur, mais parce que après avoir payé ses dettes de jeu, il n'a plus d'argent. Le manuscrit est bien entendu refusé, parce qu'il ne correspond à rien de ce qui, selon l'éditeur, serait le goût du public, il ne correspond pas aux définitions canoniques de la poésie : « On ne sait où vous avez pris la langue, les idées, les images de cette poésie. Elle ne se classe dans aucun genre défini. » Ces vers, comme ceux qui

ont été improvisés, ne seront donc jamais lus par personne. Rentré chez lui, Raphaël les brûle. Au-delà de ce qui pourrait apparaître ici comme une critique du conservatisme borné du milieu « littéraire », et, corollairement, comme un plaidoyer *pro domo*, destiné à illustrer le génie novateur d'un Raphaël ayant écrit quelque chose qui devait ressembler aux pièces les plus formellement subversives des *Méditations*, l'anecdote de cet échec tend à préserver la « poésie » de la sphère impure de la communication institutionnelle. L'univers diégétique de *Raphaël* épargne à son héros la déchéance prostitutionnelle : sa douleur fictive et ponctuelle est moins importante que la logique du modèle. La poésie est et reste en deçà de toute expression, de toute réalisation, de toute divulgation.

Le mot « poésie » aurait donc si l'on veut un *autre* sens, un sens qui ne serait pas vraiment transmissible, qui ne peut en tout cas donner lieu à aucune définition formelle, sans exemple dans la poésie connue. Dans l'histoire de Raphaël, c'est l'expérience de l'amour qui est chargée de suggérer cet autre sens, d'en fournir la formule et le lieu, hors de tout échange social et de tout lieu et sens communs. La formule extrême (mais précisément l'être-poésie dont il s'agit relève peut-être d'un extrémisme systématique) en pourrait être l'expérience de l'« extase ». Dans la séquence qui suit immédiatement le réveil de Julie (chap. 15, 16, 17), Raphaël s'enfuit dans la solitude pour se livrer à ce qu'il appelle sa « joie intérieure ». Il vient de « donner » son cœur et il connaît le sentiment de la « plénitude ». Très grossièrement décrite, la séquence comporte deux phases. Dans la première, joie et plénitude sont décrites comme un « calme », une « sérénité », une « révélation », une paix dans la lumière. La comparaison avec l'expérience unitive est explicite : « Quelque chose de pareil sans doute à ce sentiment de l'œil qui entre dans la lumière après les ténèbres, ou d'une âme mystique qui croit posséder Dieu. » Cet état d'euphorie passive implique bien évidemment la triple négation de l'espace, du temps et du langage. L'espace se résorbe dans la lumière (« les yeux errants sur l'immensité lumineuse des eaux qui se fondaient avec la

lumineuse intensité du ciel »), le temps est suspendu dans « l'éternité d'un moment », et c'est la seule « sensation » qui parle antérieurement à toute articulation : « C'est un secret sans fond qui se serait révélé en moi par des sensations et non par des mots. »

La seconde phase est différente et complémentaire. Au calme succède la gesticulation, au silence le cri. Raphaël est littéralement hors de lui, en un état de transe, en un état surexpressif : « Je tombais à genoux sur les pierres et sur les ronces des ruines sans les sentir, au bord des précipices sans les voir. Je criais des mots inarticulés qui se perdaient dans le bruit des flots inarticulés du lac [...] Je n'étais plus un homme, j'étais un hymne vivant, criant, chantant, priant, invoquant, remerciant, adorant, débordant en effusions sans paroles ; un cœur ivre, une âme folle, agitant, promenant au bord des abîmes un corps qui n'éprouvait plus sa matérialité, qui ne croyait plus au temps, ni à l'espace, ni à la mort. » Au moment même où le corps s'agite, et se met en quelque sorte à parler sa propre langue, il est oublié, aboli, il n'existe plus. Le corps poétique, ou le corps extatique, c'est ici tout un – Raphaël ayant perdu son humanité pour devenir un hymne –, est paradoxal, ou tout au moins il l'est dans le discours de Lamartine. Cette contradiction, déjà évoquée, ne peut que rester en suspens : l'ivresse et la folie du cœur et de l'âme sont le paroxysme de l'ivresse et de la folie du corps qui les exprime, mais simultanément le corps s'immatérialise, la sensation extrémisée équivaut à l'anesthésie, un état de ni vie ni mort que Raphaël décrit à la fin du chap. 29 lorsqu'il cherche à définir l'« adoration » qui a succédé au trouble délicieux de la révélation et qui, une fois de plus, nécessite le recours à l'analogie avec l'anéantissement mystique : « Si la vie durait dans un pareil état de l'âme, la nature s'arrêterait, le sang cesserait de circuler, le cœur oublierait de battre, ou plutôt il n'y aurait plus ni mouvement, ni ralentissement, ni lassitude, ni précipitation, ni mort, ni vie, dans nos sens ; il n'y aurait plus qu'une vivante pétrification de tout notre être dans un autre être. Cet état doit ressembler à l'état de l'âme à la fois anéantie et vivante en Dieu ! »

La poésie serait donc en ce point de *syncope*. Dans le roman, le lac a pour fonction de figurer ce point infigurable. Deux scènes au moins le désignent explicitement comme le lieu, le point, et un point sur ce lac où le basculement peut ou pourrait s'effectuer. La première de ces deux scènes est celle qui se situe au moment du retour après l'orage et le serment d'amour : Raphaël et Julie connaissent là en silence un instant d'extase à égale distance d'un bord et de l'autre, hors monde, dans l'illusion d'un glissement vertical ascendant : « Nous croyions glisser de l'azur du lac à l'azur de l'horizon élevé du ciel, sans voir les bords que nous venions de quitter. » C'est ce glissement vers l'au-delà qu'un peu plus tard, sur le lac, au milieu du lac, Julie proposera d'accomplir « réellement » par le suicide : « Tout est préparé pour un évanouissement divin de nos deux vies. » Bien entendu, ce glissement-anéantissement-évanouissement ultime n'est pas réalisé. Le point, s'il est infigurable, est aussi hors d'atteinte. Dans une certaine mesure, on pourrait avancer qu'il est *interdit*. Le roman ou l'histoire imposent que Julie et Raphaël soient ramenés au bord, puis à Paris, à la société, c'est-à-dire à la possibilité de la disjonction, à la possibilité et à la nécessité du langage, à la possibilité, pour Raphaël, de la « poésie » comme approximation et comme nostalgie.

L'expérience extatique, on vient de le voir, ne nécessite nullement la présence réelle de l'autre. « Elle » est présente en moi, je suis présent en elle. La poésie ainsi conçue, s'il s'agit de poésie, n'implique pas la communication, ou implique son dépassement, puisqu'elle est pur et simple sentiment de fusion, d'union, abolition euphorique de la distance et de l'altérité et de l'identité. Ceci est la formule extrême et, en tant que telle, utopique. Pour que cette formule puisse être conçue, et devenir l'objet du désir de Raphaël, il faut que soient vécus la distance, la différence, le dialogue. Il faut même que cette distance soit l'objet d'une réduction progressive. On peut voir à certains endroits du roman Raphaël et Julie, face à face, échanger de longues confidences, s'instruire l'un de l'autre en d'interminables discours d'une grande perfection rhétorique. Mais les amants vont se rapprocher et le texte décliner, sous

de multiples formes, les modalités d'une communication très spécifique, dont le modèle est fourni au chap. 78, celui de la communion d'« âme à âme » : « Cet amour prenait, pour se traduire, toutes les formes infinies par lesquelles Dieu a permis à l'âme de se communiquer à l'âme à travers la barrière transparente des sens. » Cette communication d'âme à âme, lorsque l'on regarde la façon dont le roman tente d'en rendre compte, on s'aperçoit qu'elle apparaît tout aussi bien comme une communication de corps à corps, par le regard, le soupir ou le cri, les paroles « flottantes » et celles qui « coulent des lèvres sans pause et sans fin, qui coupent l'haleine, qui lassent la langue, qu'on prononce sans les entendre soi-même », les dialogues « à demi-voix » ou « à voix basse », visage près du visage, les regards « confondus », « les yeux sur les yeux », les « haleines articulées ». Contrairement à ce qu'énonce Raphaël, les sens ne font ici nullement obstacle, ce serait plutôt le sens des mots, l'abstraction des signes, le langage en tant qu'il éloigne et sépare ceux qui se parlent qui seraient une barrière. Pour que la communication d'âme à âme ait lieu, il faut et il suffit que le sens cède l'initiative au pluriel indistinct du langage des sens, à celui du corps amoureux, que celui-ci s'exprime à travers le simple contact physique, ou bien le partage fusionnel du silence, ou bien encore l'invention d'une langue secrète, par les choses (l'échange de fleurs « comme des lettres *à jamais intelligibles pour nous seuls* ») ou par les mots (les amants communiquent en une langue « vague, éthérée, flamboyante, caressante, *qui n'avait de sens pour personne* et que nous entendions seuls, dit Raphaël, parce qu'elle était nous seuls »). C'est bien cette autre langue que nous voyons Raphaël écrire, ou plutôt qu'il raconte avoir écrit à Julie dans ses lettres d'exil, car de cette langue il ne peut nous être donné d'exemple et, comme Lamartine, nous sommes contraints d'en faire l'hypothèse. Il l'écrit sur les marges de sa feuille de papier, il la surécrit « en travers des lignes » ; elle est excessive à tout support abstrait, comme elle est subversive de la formalité linguistique et rhétorique : « Il n'y avait dans ces lettres ni commencement ni fin, ni milieu, ni grammaire, ni rien de ce qu'on entend ordinairement par style. » Simplement quelque chose comme

la nudité, l'effusion quasi automatique, l'expression « à l'insu » de celui qui s'exprime, lequel ne feint pas d'ignorer que si, à son insu, tout cela est donné, loin d'être absolument passif, il participe à ce processus : il doit « lutter » contre la langue de glace – et les fallacieuses beautés de ce qu'il appelle avec mépris le « style » pour l'assouplir, l'échauffer, la dilater, en un mot pour la libérer de toute entrave.

En 1849, lorsque paraît *Raphaël*, on pourrait dire que ces idées sont au plus loin des convictions de Lamartine. Dès 1834, dans les *Destinées de la poésie*, il s'est prononcé pour un élargissement philosophique, religieux, politique, social du lyrisme, et il a défini la poésie comme « de la raison chantée », conception aux antipodes de celle que propose l'histoire de Raphaël. Contrairement à son personnage, il a publié ses *Méditations*, puis de nouvelles *Méditations*, puis des *Harmonies*, et des *Recueils* ; il a choisi d'être poète, d'écrire et de faire imprimer sa poésie, puis de la dépasser, par l'action et la prose, didactique, oratoire ; il s'est tourné vers le roman ou plutôt l'« histoire vraie » dans l'intention avouée d'élargir son public, etc. Ce qu'on pourrait dire, c'est qu'aucune poésie réelle, ni pour Lamartine ni pour quiconque à son époque, ne correspond à ce modèle. Même dans ses *Méditations* les plus libres, les moins conventionnelles, Lamartine reste très en deçà de ce que suggère le texte de *Raphaël*. Dans le roman, il y a le spectre déchu d'une poésie de pure forme (à laquelle sait s'adonner Raphaël lorsqu'il écrit par exemple, comme Lamartine lui-même, une *Ode à M. de Bonald*), une poésie nouvelle (celle qui lui est refusée par l'éditeur et qui fera en revanche le très grand succès de Lamartine dès 1820), et une autre poésie (la « poésie sans lyre »), qui oscille entre le pôle du silence et celui d'une surexpressivité transgressive. Cette poésie ne peut être pensée qu'en termes d'expérience et non d'expression. Elle suppose l'oubli, ou la négation, de tout code expressif hérité. L'expérience amoureuse avec laquelle elle se confond est en son principe asociale : Raphaël et Julie sont malades, virtuellement en train de mourir, étrangers l'un comme l'autre, par bien des côtés, aux normes de leur société d'appartenance, cherchant à communiquer en un pur idiolecte intransmissible. Et cette

expérience amoureuse, si elle a bien lieu (et si elle a un lieu, le lac, et un point d'évanouissement ou d'accomplissement ultime et paroxystique au centre du lac), elle est elle-même placée sous le signe de l'interdit, nécessairement vouée à la sublimation et à l'échec. Elle est en un mot impossible. Pour dire son effort d'expression, son dur combat « contre les mots », Raphaël utilise cette formule : « donner une voix à l'impossible ». Alors même que Lamartine s'était rendu à l'idée que la poésie pouvait avoir un rôle, une fonction sociale, qu'elle pouvait et devait élucider, éclairer, enseigner, transmettre, il a malgré tout voulu donner une dernière fois, dans *Raphaël*, une voix à l'impossible. Il va de soi que, pour lui, cet impossible est une butée.

Ce qu'il peut y avoir au-delà, c'est soit l'acceptation résignée d'une poésie à peu près, écho approché, mais faible et finalement décevant de ce que serait la Poésie véritable, soit une redéfinition de la poésie sur d'autres bases (élargissement thématique, réinsertion du chant dans le système de l'échange communautaire), quitte à aller jusqu'à l'abandon d'un outil usé et impuissant au profit d'autres formes plus efficaces. Ce qu'il ne sait pas, c'est que son roman suggère la possibilité de l'exercice impossible de la poésie, ou le travail de poésie comme expérience de l'impossible. C'est bien peut-être en tant qu'elle est impossible que la poésie est poésie. Une telle formule n'est certes pas lamartinienne. Les lettres de Raphaël, il me semble que d'autres que Lamartine, plus tard dans le siècle, et dans le nôtre, pourront les écrire, ou en tout cas pourront écrire à partir de ce qui les fonde. Il y a peut-être une langue pour « noter des silences », un traitement rythmique du langage au-delà des définitions métriques du vers, une syntaxe et une phonétique de la pulsion et de l'excès... Telle est, une fois de plus, à mes yeux, à un moment (les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix de notre siècle) où certains poètes voudraient faire revenir la poésie à elle-même (disent-ils), c'est-à-dire la faire de nouveau chanter, la vertu moderne d'une phrase comme « elle était la poésie sans lyre ». Je crois que pour beaucoup cette phrase reste peu acceptable, ou peu compréhensible. C'est donc une phrase utile.

« Comme sa vie, les rythmes qu'il aime sont des lignes brisées ou enroulées. »

Et pourtant, le livre a lieu...

Un mouvement calculé pour être indescriptible...

Ce qui semble d'emblée caractériser les *Romances sans paroles*, c'est le manque d'unité, l'articulation d'une certaine disparate. L'ensemble tout d'abord se tient sensiblement en déséquilibre : quatre parties comportant respectivement neuf poèmes, cinq (ou six), un (ou sept fois un poème de trois strophes), puis six (ou sept). Aucun de ces poèmes n'a le même nombre de strophes, et ils semblent obéir, prosodiquement, au principe de la variation maximale, et quant au type de strophe, et quant au type de vers. On trouve là, d'ailleurs, tous les types de vers, du tétrasyllabe à l'alexandrin. L'inégalité du ton est elle aussi extrêmement frappante, qu'il s'agisse de l'hésitation calculée entre l'euphorie et la dépression, entre la douceur et la violence relative, entre l'esquisse impressionniste à la limite du sens (variations sur le pas grand-chose ou le presque rien) et le discours direct autobiographique... Cette absence d'unité peut être comprise essentiellement comme issue d'un complexe de tensions, voire de contradictions, que souligne à l'évidence la présence massive de l'impair, qu'il s'agisse du nombre des poèmes dans le cycle, du nombre des strophes dans le poème, ou du nombre des syllabes dans le vers. Si nous quittons,

un instant, la table des matières, l'organisation cyclique, et les variations visibles de l'économie prosodique, l'autre fait qui s'impose immédiatement est la datation et la localisation de chacun des cycles ou poèmes : la structure globale du livre est délibérément chronologique et narrative. C'est un calendrier et un itinéraire. Cela va de mai 1872 (*Ariettes oubliées*, mai-juin 1872) au 4 avril 1873 (dernière pièce, *Beams*). D'un paysage indéterminé, d'un espace pré-texte, prélude, où s'accumulent les tensions, à un départ (ou à un retour) en bateau, de Douvres à Ostende sur la *Comtesse de Flandre*, en passant par la Belgique et l'Angleterre. Il faut casser l'habitude de lire ces *Romances* une à une, en isolant les mieux « réussies » (celles qui correspondent à l'idée que nous nous faisons du « verlainisme » en son état de plus grande pureté), en négligeant le geste constructeur du poète, beaucoup plus remarquablement précis qu'on ne le croit d'habitude. Sans perdre de vue la relation entre la composition du livre et l'aventure qui détermine sa dynamique, et ceci d'autant plus impérativement que le poème met en texte ses coordonnées, il convient aussi bien de ne pas réduire le battement particulier de ces pages à ce qu'elles transposent (et qu'elles ne racontent pas). Les liens ne sont pas que projectifs (d'une date à une autre, d'un lieu à un autre). Les *Romances* tournent aussi sur elles-mêmes, « lignes enroulées ». Elles se répètent et se décalent, se contredisent et se reflètent. Relire les *Romances sans paroles* c'est donc sans doute mettre d'abord à vif ce calcul des « moindres mouvements », cette science de la maladresse. La ligne et la brisure de la ligne.

Les *Ariettes* luisent comme du sable. Elles sont tout entières consacrées à l'enfermement du sujet dans le cercle de la question sans réponse. Et cette circularité détruit le langage, détruit la subjectivité, ruine la représentation. Le seul mode d'être du discours est le monologue ou faux dialogue intérieur, ou pseudo-dialogue en l'absence de celui ou celle à laquelle ou auquel il s'adresse. Le seul mode d'être du réel est l'écho, la répétition (dans le sens de son affai-

blissement et de sa disparition), le reflet et le reflet du reflet (dans le sens du brouillage et de l'effacement). Les trois premiers poèmes vont ensemble, ils posent l'espace du conflit, signent l'inquiétude indécidable, sans objet précis, de l'« âme qui se lamente » (I) au cœur sur lequel « il pleure » (III) en passant par « l'âme et le cœur » « en délire » (II) qui fait ainsi trait d'union entre I et III. L'âme, le cœur sont le lieu de ce conflit, un lieu qui se pense et se dit en relation avec (en réfraction dans) un espace extérieur, une nature, qui est sans lignes et sans couleurs, comme le « deuil » (III) est « sans raisons ». C'est donc l'espace du moins, du manque, du sans, un espace de répercussion plutôt que de méditation ou de contemplation, un espace dont l'indistinction même est multiplicatrice de questions et d'angoisse. Dans ce triptyque, c'est le poème central qui est chargé d'énoncer l'image fondamentale : celle de l'escarpolette, du balancement entre le passé, l'appel nostalgique des « voix anciennes » (II, v. 1), et le futur, la perception vague d'une espérance en avant, « les aurores futures ». Ce balancement mine et ruine le présent, le font être ce qu'il est dans I et dans III : un présent interrogatif, en perpétuels déséquilibre et menace.

Et c'est la première rupture : à l'espace immobile, ou du mouvement immobile, du roulis, de l'escarpolette ou de la pluie, se substitue un espace comme ouvert au cheminement. Le blocage ou bouclage circulaire et sans fin des trois premiers poèmes (marqué par des images dans les deux premiers et mimé par le système des rimes dans le troisième) fait place à une horizontalité progressive, à quelque chose qui voudrait ressembler à une linéarité, ce que confirme le caractère plus « prosaïque » du premier vers et, progressivement, de tout le poème qui fait retour, semble-t-il, à l'expression claire après la suggestion hypnotique des poèmes précédents. Celui qui parle sans paroles, au lieu même de sa parole impossible, semble éprouver le désir de sortir de ce cercle et d'accéder au langage, à la communication. Mais s'il le fait de la façon la plus directe qui soit, il le fait aussi de la façon la plus fautive, puisqu'il ne s'agit en fait que de l'expression d'un souhait, d'un désir (sur le mode du « il faut » et de l'optatif), à quoi rien ne

vient répondre. Il sera donc immédiatement repris par la circulation insensée (privée de sens immédiat) de la romance.

Dans cette suite à neuf unités, la cinquième position fait axe : V réintroduit la problématique de la musicalité diffuse qui était celle des trois premiers poèmes, l'« air bien vieux » reprenant évidemment les « voix anciennes » du poème II. Rien n'est donc résolu et c'est l'amorce du retour à l'infrasymbolique. Non sans un seuil : VI joue, par rapport au triptyque terminal, un rôle symétrique à celui que jouait IV par rapport au triptyque initial, il fait entendre le « chant badin » annoncé par V, et il est suivi par trois poèmes qui reprennent et aggravent les caractéristiques de l'espace trouble qui inaugurerait la série : sous le signe de l'incertitude (la « neige incertaine » de VIII), de la répétition de mots, de vers (VII), de strophes (VIII où la dernière répète la première), la folie du miroir enfin (IX) où tout se réfléchit dans tout. En ce poème IX, alors même qu'il est immobilisé, plus encore qu'auparavant, en un complexe de reflets mortifères (négation de toute temporalité ouverte, espérances noyées, asphyxie dans le chiasme), le sujet est devenu un « voyageur », et c'est à partir de ce mot, bien sûr, que pourront s'inscrire les « paysages belges ».

Par les *Paysages belges*, on sort de la sphère. Celle de l'intériorité questionnante et autodestructrice que la musique oubliée, présente-absente, tirait vers une sorte de « vacance », de vacuité figurale. À l'espace indifférencié, non localisé, à la confusion systématique du dedans et du dehors, s'oppose maintenant un espace nommé, un espace de parcours, d'avancée. Ce qu'on pouvait dire, s'agissant des *Ariettes*, de la relation entre le triptyque initial et le poème IV (passage du statisme ou de la circularité au cheminement), on peut le dire de la relation entre les *Ariettes* et les *Paysages belges*. À l'impossibilité structurellement, thématiquement et textuellement suggérée de résoudre les conflits, succède la fuite en avant, la « fugue », le départ dans un bruit neuf et dans un contexte, cette fois, globalement euphorique. L'incertitude des lignes et des couleurs fait place à une plus grande

netteté des contours, jusqu'à la « brutalité » (les « sites brutaux » dans le poème intitulé *Charleroi*, en contraste fort avec les formes estompées et noyées de la première section).

De nouveau, la succession des poèmes est évidemment significative : *Walcourt* et *Charleroi* qui ouvrent la séquence sont très intimement liés l'un à l'autre dans la mesure où, dans le livre, ils présentent cette particularité d'être les deux seuls poèmes à se suivre en déployant le même type de vers pour le même type de strophe (quatrains tétrasyllabiques). Le second est plus long (sept strophes au lieu de quatre), différence qui peut se comprendre comme la formalisation du processus d'ouverture ici, du mouvement de conquête. S'il est vrai que par contraste avec la négativité neutralisante, néantisante, de la première section, les paysages belges peuvent être dits globalement euphoriques, lorsqu'on s'approche un peu du texte en son déroulement articulé, cette impression demande à être nuancée. Ce qui frappe à la relecture, c'est le retour structurant de la figure de l'alternance (proposée par le deuxième poème des *Ariettes*), comme si au sein même de l'emportement de la fugue, la question non résolue des *Ariettes* continuait d'agir. *Walcourt* n'est qu'une longue exclamation, de soulagement, de joie. Les « guinguettes claires » répondent directement au « paysage blême » de la dernière ariette. Mais si l'on superpose *Walcourt* à *Charleroi*, on s'aperçoit qu'aux exclamations heureuses du premier s'opposent les interrogations anxieuses du second (« Quoi donc se sent », « Qu'est-ce que c'est / Quoi bruissait / Comme des sistres ? »), aux guinguettes « claires » l'herbe « noire », aux clameurs des buveurs dans le contexte d'une ivresse douce (bière et tabac) la violence du sifflement et des « cris »... Enfin, l'allusion ultime de *Walcourt* aux gares et aux chemins (« Gais chemins grands ») vient s'effacer dans la redoutable figure du bouclage qui tient *Charleroi*, faisant signe à la clausule d'un retour maléfique. Il n'est pas sûr qu'à propos de la reprise de la première strophe à la fin du poème il faille parler d'un effet « chanson ». Il s'agit bien plutôt à l'évidence du spectre de la circularité néfaste qui contredit violemment, obsessionnellement,

le mouvement esquissé dans *Walcourt* de fuite joyeuse et libératrice en avant.

Immédiatement à la suite, *Bruxelles* peut être lu d'une façon analogue : au diptyque *Walcourt-Charleroi* répond l'ouverture de *Bruxelles* en deux parties sur des rythmes différents mais clairement soudés par le nombre de strophes, conformément à cette stratégie de la symétrie dissymétrique qui tient le système. Cependant, les signes sont inversés (ce qui conduit à déchiffrer la suite de ces quatre poèmes, une fois de plus, selon la logique étouffante du chiasme) : le premier fait revenir la langueur, la monotonie, la faille. Ce n'est plus la monotonie de la violence, mais celle de la douceur (plus inquiétante encore, sans doute), avec les images du sang, de la faiblesse, de la castration. *Bruxelles 2*, au contraire, réintroduit le fantasme d'intimité heureuse : les deux derniers vers semblent reprendre à dessein les deux premiers de *Walcourt* : « Oh ! que notre amour / N'est-il là niché ! » (*B.2*, dernière strophe), « Ô les charmants / Petits asiles / Pour les amants ! » (*W.*, *incipit*).

Bruxelles-chevaux de bois enfin, qui succède au double *Bruxelles* et le prolonge, est un texte particulièrement ambigu. Il fonctionne bien sûr avec *Malines* (dernier texte de la section) selon le même type de contraste qui régit le couplage des poèmes précédents, mais il convient sans doute d'y regarder à deux fois. Pierre Albouy parlait, à propos de ce poème, du « dynamisme joyeux des chevaux de bois », et certes il se termine par « le son joyeux des tambours ». Il s'agit bien, au premier abord, d'une chose vue, relevant d'un pittoresque fantaisiste, et qui n'est peut-être pas dénuée d'un certain humour caricatural, en tout cas d'un certain sourire (le gros soldat, la grosse bonne). Mais ce manège ne va pas non plus sans vertige. La figure du tournoiement est ambivalente. C'est l'appel à l'enivrement, à l'étourdissement, qui procurent à la fois du bien et du mal (« Bien dans le ventre et mal dans la tête... »). Ce vertige n'est nullement en lui-même porteur d'apaisement, il relève de la tentation du mouvement circulaire qui perpétue les ambiguïtés et installe dans l'incapacité à jouir de l'espace

comme tel, à le parcourir positivement, et il semble bien s'opposer aux images de *Malines* qui proposent au contraire le défilement des « sites apaisés ».

Malines marque, au terme du parcours, le moment de la sérénité trouvée, la prise de possession de l'espace. Le lien qui se noue alors entre ce dernier poème et le dernier de la section précédente apparaît nettement : à la fin des *Ariettes*, celui qui était nommé le « voyageur » était un voyageur immobile, pris dans les rets d'une specularité infinie et angoissante. Il sort désormais de lui-même, il n'est plus tourné vers sa propre image (ou la disparition de sa propre image), mais au contraire il jouit de la nature qui se donne.

Walcourt et *Malines* composent donc finalement un cadre positif à ces paysages belges. De la négativité de la référence musicale (les ariettes) à la positivité de la référence picturale (les « paysages »), le monde objectif aura pris consistance, distance, présence. Et l'on a vu que si les huit poèmes des *Paysages* sont eux aussi travaillés par la tentation du vertige, tourmentés par les bruits et « bruissements » d'un indistinct très proche, cette tentation est en fin de compte surmontée ; le « silence » est fait, le dynamisme de la chute l'emporte et reconstitue la réalité *sous les yeux* du poète.

Birds in the night rompt ce silence. Il se peut que le « sas » des *Paysages* ait rendu possible le retour à la parole, à la parole-prose mise en vers (décasyllabiques) qui semble contredire à la fois la musique impossible des *Ariettes* et le pointillisme tenu des *Paysages*. Dans un premier temps, le plus long, à tous égards, c'est la rhétorique du reproche, avec son cortège de contradictions (je ne t'aime plus mais je t'aime encore, je souffrirai en silence mais je dis ma souffrance, etc.), puis tout à coup surgissent deux souvenirs, de deux instants de proximité forte, liés l'un à l'autre par leur degré d'intensité relatif (le second comme reflet pâlassant du premier), et le poème s'achève par une sorte d'autoportrait à triple détente : « je » successivement se compare au navire dans la tempête, au pêcheur mourant sans

confession et qui entrevoit l'enfer, au chrétien martyr de l'Église primitive enfin sur le point d'être avalé par le lion. Sans doute ce poème, trop bonne « Mauvaise Chanson » (ou trop mauvaise « Bonne Chanson »), est-il en quelque manière difficile à concilier avec l'idée que nous nous faisons de l'inscription novatrice des *Romances sans paroles*. La romance s'y pervertit en son inverse, le conflit entre les deux pôles (poésie sans paroles et paroles sans poésie) s'y affiche dans son paroxysme. Mais il n'est pas sûr que l'on puisse éviter de se demander si ce conflit n'est pas constitutif ici du geste de Verlaine, de la recherche spécifique à l'œuvre dans ce livre. La formule informulée, langue de sable, y tend à la formulation (c'est le sens même de la progression du livre, qui désigne la transparence comme son pôle d'aimantation, son ailleurs magnétique, avant ou après) en même temps qu'elle la suppose impossible. Quant à la formulation, quand elle surgit, elle manifeste qu'elle est le lieu maudit du mal-dit, du mal-entendu, « in the night », précisément. Au reste, *Birds in the night* n'est pas absolument réductible à son discours. Le poème est traversé, comme ailleurs tel poème de Rimbaud, par le motif du *regard qui ment*, par la contradiction entre la voix et les yeux. Il dit aussi les conditions de la perte de confiance dans les signes. Aucune transparence, la dissociation, ou du moins le sentiment de la dissociation, entre l'apparence qui est un piège (et qui peut être « exquise », mais qui est un piège), et la vérité. Lucidité, aveuglement, vérité, mensonge : au-delà du théâtre de la mauvaise foi, de l'adresse à telle figure de la vie du poète, c'est de cela qu'il est question : de l'instabilité du signe, et de la poésie comme parole sans paroles, regard sans regard, comme improbable pratique en deçà, de l'en-deçà. Le « bondissement nu » d'un langage, invérifiable.

Green ouvre les *Aquarelles* par un don fait à l'aimée, une offrande, qui est en même temps un don de soi. C'est un commencement et un recommencement. « Je » se présente, au présent, à celle qui est là et qui ne dit rien. L'apaisement souhaité est en même temps comme réalisé

par l'alexandrin berceur qui consonne ici avec l'image d'une féminité accueillante et virtuellement réconciliée. Et ce présent de l'offrande s'ouvre sur un futur immédiat : « Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée / Rêve des chers instants qui la délasseront. » *Spleen* s'articule en écho, dès le titre (l'un efface l'autre, la désespérance se substituant, mot pour mot, monosyllabe pour monosyllabe, à la couleur de la rêverie projective). *Green* faisait état d'un don de fleurs et des « mains blanches » de l'aimée : *Spleen* commence par les roses « rouges » et les lierres « noirs ». Rétrospectivement, *Spleen* projette sa lumière sombre sur le poème précédent. L'immobilité de la femme était, au prisme du vert, interprétée comme le signe d'un repos, et comme d'une promesse. Le non-mouvement de la Présente (ou plutôt de l'Absente) est maintenant porteur d'un regain de désespoir (« Chère, pour peu que tu ne bouges / Renaissent tous mes désespoirs »). Le poème s'organise entre un passé (chargé de menace, marqué par le « trop » insistant du troisième distique – « Le ciel était trop bleu, trop tendre / La mer trop verte et l'air trop doux ») et un présent tout à la crainte et au retour du trouble. Le présent n'est plus la tension vers un futur immédiat supposé gratifiant, il est ouvert et poussé par un passé inquiétant. De surcroît, l'oscillation entre le « tu » et le « vous » indique l'hésitation entre la proximité et la distance, ou plutôt le passage de l'un à l'autre, la perte des illusions. Du délassement au délaissement *Green* et *Spleen* réinstaurent la dynamique du boitement. *Streets* prolonge dans l'aigu la figure. *Green*, *Spleen*, *Streets*, c'est un continu douloureux. Les deux poèmes de *Streets* accentuent l'éloignement d'Elle. C'est la chute au passé, l'amour bascule dans le souvenir. « Elle » n'est plus présente qu'à la troisième personne et déclarée « morte à mon cœur » dans l'avant-dernier tercet de la « gigue ». Et dans *Streets 2*, la disparition est accomplie : et du « je » et du « tu » et du « vous » et du « elle ». La rivière envahit la rue, la vue. Le paysage s'impersonnalise, l'eau est « jaune comme une morte ».

De la première à la quatrième *Aquarelle*, un tour s'est fait de l'amour à l'absence d'amour, de la proximité à l'effacement, de la

présence à la mort, de la rosée à l'eau jaune, etc. À la lettre on en revient aux paysages des *Ariettes oubliées*, au «roulis» silencieux de la mort. Le reflet de la brume dans l'eau jaune fait écho précis au reflet terminal des *Ariettes*, reflet où s'absorbaient toute espérance et toute identité. Il est clair qu'à ce point du livre la question demeure. Verlaine habite dans l'insoluble «opacité» de l'onde. La poésie atteint au maximum de «pureté», ou transparence, à travers la tenue d'un «pourtant»: «son onde opaque et *pourtant* pure». Comme maintien au plus fort de l'énigme, cette poésie est inachevable. Comme soutien du plus injustifiable de l'expérience, du plus ininterprétable de l'évidence, cette poésie ne saurait connaître de dénouement. Sans paroles, ce pluriel tournant des Romances ne devrait trouver d'autre issue que son enfoncement sur place, son épuisement. Et pourtant, le livre a lieu. Et il n'a lieu qu'au prix de l'affirmation d'un des deux termes contre l'autre. La réalité (c'est-à-dire la poésie) comme telle est insoutenable, rigoureusement intraitable, et c'est peut-être pourquoi Verlaine joue contre elle la fiction d'une fiction: *Child Wife* revient au discours «direct», repsychologise les termes de la rupture. *A poor young shepard* ajoute, en complémentaire, la fiction fictive (cette fois) de Kate (figure imaginaire, in-consistante, «yeux jolis»). La poésie disparaît dès lors entre deux présents qui l'excluent: le présent temporel du ressentiment et le présent ludique de la chanson rêveuse.

Beams, dans ces conditions, peut «conclure». Ne le peut qu'en substituant au langage «trouvé» (la poésie du sans, la pratique du vacillement défectif) une autre langue, ouvertement régressive, «délicieuse», «glissante». L'alexandrin s'y définit de lui-même comme «pure» négation de l'opacité transparente, tremblante et troublante, des *Romances*: «Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.»

Baudelairienne étirée, la conclusion ne résout les tensions qu'en récusant la poétique qu'elles avaient rendue nécessaire. L'air du «large». L'aventure convertie en un livre, un ouvrage. Fermeture, fermoir, missel. Bientôt ce sera la sagesse, et *Sagesse*, et la poésie restaurée. Il marche déjà sur les eaux.

Qu'il y ait syntaxe des unités poèmes, on ne saurait en douter. Le livre est penché en avant. Sa logique est celle du déplacement : «cheminement», «chemin», «les wagons filent». La double articulation du recueil (poèmes, groupes de poèmes) impose à la fois un discontinu (ruptures, passages d'un non-lieu à un lieu, d'un lieu à un autre, du silence à la parole, de l'impression à l'expression, etc.) et un continu de filage, de glisse, à vitesse variable, ralentissements et accélérations, au gré du maniement des appareils prosodiques. Les *Ariettes* absorbent la conscience, et tout le réel en même temps. Elles tombent, elles creusent. La musique s'y résorbe en elle-même, s'y abîme. L'ombre y meurt. À partir de là, c'est la fuite, la fugue, la réorientation horizontale, l'accès au voir et au dire, même si les *Aquarelles* (*Streets 2*) au moment de leur plus grande dilution («sans nuls espoirs / De rien refléter que la brume») réitèrent l'excès négatif des premiers poèmes. Tout se passe comme si, cependant, ce réinvestissement était à tous égards impossible. Le vide ne cesse de tirer le plein, de travailler le sens dans le sens de sa perte, de sa catastrophe. La «ronde» contredit la jetée progressive. Jusqu'aux «girouettes» de *Malines*, en un contexte pourtant apparemment pacifié... La parole vient buter sur la contre-parole du regard faux, du signe trompeur, pervers. Par contagion, elle s'y pervertit elle-même, s'y «fausse», dans la rhétorique écoeurante du cœur, dans la sophistique versifiée. Des *Paysages belges* à *Child Wife*, c'est l'histoire d'un échec, d'une rupture. Mais d'abord d'une rupture de la *voix*, et de la langue. Elles se brisent.

Beaucoup se sont demandé ce que pouvait bien signifier l'«espèce d'œil double» dont il est question dans la seconde des *Ariettes*. Fausse question, sans doute, comme toutes celles de ce genre. L'expression est explicitement approximative. Elle ne signifie rien «exactement». Elle relève de la sémantique tremblée-troublée (les deux mots figurent d'ailleurs dans son contexte) qui accompagne ce que la même pièce désigne, au pluriel, comme «délires». Quoi qu'il en soit de leur signification, on ne peut cependant pas ne pas percevoir la formidable pertinence métapoétique de ces deux mots : sur la voie unique du

texte, la succession des jours et des lieux, ils introduisent le principe de dédoublement comme ce qui fait essentiellement obstacle à la transparence et à la linéarité.

D'un bord à l'autre des coupures, les sections se répondent, deux à deux : les *Paysages belges* font face aux *Ariettes*, et de la même façon les *Ariettes* aux *Aquarelles*, et les *Aquarelles* aux *Paysages*. Circulairement, cellulièrement. À l'intérieur des séquences, la succession des poèmes n'est pas plus significative que leur capacité à se refléter l'un dans l'autre, deux à deux, comme l'indique la duplication de *Bruxelles* ou de *Streets*, ou, selon un système d'indices formels plus discrets, mais non moins incontestables, le couple de *Walcourt* et de *Charleroi* par exemple. Et c'est pourquoi sans doute le distique rôde, comme ce vers quoi tend la forme poème. Comme rimoir et miroir tout à la fois, l'un par l'autre. Ce miroir rime « blême », il détruit toutes les différences (par ailleurs et subtilement ménagées), il fait les couleurs de la mort. Pulsions vers la vie, torsion de mort, tel est l'incontournable resserrement poétique des *Romances*. Qu'il s'agisse du balancement répétitif, d'un pôle à un autre, de la joie à l'angoisse, et inversement, ou de la répétition pure et simple, c'est le jeu entropique qui l'emporte. La musique-la poésie y séduit celui qui veut voir et qui veut dire, vers l'aveuglement et le mutisme. Entre deux silences, celui, rythmique, de la poésie effectuée, et celui, mythique, de l'apaisement évoqué, il y a le silence redoutable de l'anéantissement, celui de quoi et pour quoi (mais aussi contre quoi) les *Romances* sont faites. Et s'il était encore possible de lire *Malines* comme un seuil, une stase euphorique, en équilibre précaire, *Beams* n'est plus que l'accomplissement lumineux d'un refus, la sortie hors de la « nuit » du sens, hors du « sans raisons » qui a porté le livre de contradictions en torsions, en un mouvement calculé pour être indescriptible, tout au vertige et à la jouissance, comme à la terreur de sa propre impossibilité.

Contrairement à ce que la critique a si souvent avancé, ça n'est pas la « prose » (*Birds in the night*, *Child Wife*) qui est « hors texte », car l'écriture des *Romances*, celle des *Ariettes oubliées* – reconnus

« purement » le son et le ton « verlainiens » – a besoin du contre-chant de la parole parlante, comme de son autre, qui l’oblige. De même que la ligne et la boucle, le récit et le « détail fin », le vers insignifiant et le discours mis en vers participent du « regard double », de la tension constitutive de ce recueil.

Ce qui est hors texte en revanche, c’est bien la « poésie » de *Beams*, dans la mesure où elle est contradictoire, du fait même de sa prétention harmonique, harmonieuse, à l’impensable lien qui nous la parole parlante au chant minimal sans paroles. L’échec n’est donc pas (seulement) psychologique. Et il n’est pas (seulement) non plus où l’on croit : *Beams*, qui semble vouloir dépasser « ouvertement » le climat aporétique des *Romances*, signe en réalité l’échec d’une poésie de l’échec (en tant que telle parfaitement réussie). Désormais en pleine « lumière » (comme il l’écrit), il ne reste plus à Verlaine qu’à réaccorder sa poésie, à lui donner le fondement idéologique qui lui manque. Ce sera le catholicisme. Et l’on passera des romances sans paroles à un lyrisme étayé par la Parole. De la lumière à la Lumière. Il s’agira bien d’une « conversion ». Le poème terminal n’appartient à la logique du recueil qu’en tant qu’il la récuse et la sacrifie.

C’est ici que Verlaine nous quitte.

Mots et camées

En 1885, au retour de son « voyage en Orient », Germain Nouveau publie quatre poèmes. Ses biographes, semble-t-il, savent très peu de chose sur le séjour libanais de Nouveau, et moins encore sur son retour par les lieux saints et Alexandrie. Ce peu de chose en tout cas n'est guère susceptible d'être éclairé par ce qui en résulte, si l'on peut dire, sur le plan de l'écriture. Tout se passe comme si, en effet, l'expérience orientale était non pas accompagnée, prolongée, mais bien plutôt occultée et recouverte par une écriture orientalisante dont la source est au moins autant dans n'importe quel album de photographies ou de croquis exotiques, ou encore dans tous ces carnets de voyage sur les mêmes lieux, réécrits d'une écriture de plus en plus pâle, et comme fatiguée, mais toujours aussi effectivement fascinante depuis Chateaubriand.

Écrits pendant ou après le séjour au Liban, ces quatre poèmes, Nouveau les publie deux par deux, à deux mois d'intervalle, dans deux revues différentes, *Le Chat noir* pour les deux premiers (*Set Ohaëdat* et *Kathoum*), *Le Monde moderne* pour les deux suivants (*Musulmanes* et *Smala*). Même si le titre *Sonnets du Liban* qui les regroupe dans nos éditions récentes n'est pas de Nouveau, il apparaît toutefois tout à fait justifié de mettre ensemble ces quatre textes sous un même titre,

dans l'ordre de leur publication, leur articulation n'étant pas moins évidente que leur unité thématique.

Les sonnets font donc un livre, fortement cohérent, un quatrain de poèmes, dont les éléments s'enchaînent et se complètent selon une stratégie formelle dont il est permis de penser qu'elle n'a rien d'aléatoire. Il est clair par exemple que les deux premiers poèmes, s'adressant tous les deux à une femme unique, s'opposent aux deux suivants, qui évoquent un groupe. Les deux volets du diptyque font se succéder un singulier et un pluriel, ou pour mieux dire sans doute, la séquence conduit subtilement d'une situation impliquant une apparente relation personnelle entre le poète et une femme à l'évocation d'une image détachée de tout ancrage vécu, de tout « souvenir » d'une expérience réelle ou fictivement réelle. En même temps on est passé du singulier au pluriel, du personnel ou de l'historique à la pure projection imaginaire, du passé ponctualisé (« je vous fus présenté ») au présent généralisé du fantasme.

Le premier sonnet s'adresse donc à une femme et celui qui écrit interpelle cette femme en lui disant « vous » ; il est séparé d'elle et par la distance temporelle et par la distance légale (on peut supposer qu'il s'agit d'une femme mariée, puisqu'il lui dit « madame »), et par la distance culturelle. Le deuxième poème adopte la même posture d'énonciation, simplement le « tu » remplace le « vous » : à une relation d'extériorité, d'éloignement, succède une relation d'intimité. La première face ou page du diptyque est donc apparemment celle de la relation personnelle, mais l'on peut lire le passage d'un sonnet à l'autre de deux façons différentes : passage de la mondanité, ou de la formalité, à l'intimité, passage aussi bien, d'une relation dans le réel à une relation dans l'imaginaire (possession ou désir de possession non de la femme mais de son image) : le « rapprochement » marqué par le passage du « vous » au « tu » est donc simultanément un éloignement ; et c'est ce que confirme la suite de la séquence : la seconde partie du diptyque en effet poursuit ce travail d'éloignement en installant dans le troisième sonnet une relation toujours personnelle mais plurielle

cette fois, le « tu » faisant place au « vous » qui maintenant désigne globalement les « musulmanes » ; la séparation et le caractère imaginaire de la relation sont dès lors bien acceptés puisque l'interlocutrice a définitivement perdu son identité individuelle. Ce processus s'achève dans le dernier sonnet où la fiction d'une relation personnelle est tout à fait abandonnée : les femmes musulmanes, d'interlocutrices ou destinataires supposées d'un discours, deviennent sujet de l'énoncé, figures, troisièmes personnes, présentées comme absentes, personnages sur la scène du sonnet, d'où le sujet est lui aussi absent. La séquence narrativise cela : l'éloignement de la réalité, la construction d'une image, la production d'un mirage dans le blanc du mur.

Ce dispositif joue évidemment sur l'homogénéité formelle : un quatrain de sonnets, un carré de sonnets, une salle, une cour, une chambre de sonnets, figure de l'enfermement. Enfermement des femmes, enfermement du sujet dans le tête-à-tête avec un spectacle imaginaire : ce carré est aussi bien un écran, un grand linge, un voile, sur lequel défilent quelques images, une même image, multipliée par quatre, ou par cinquante-six. Un dispositif pour la projection et la rétention d'une scène, une toile tendue aux quatre coins, où peindre (sonnet 2).

Cette homogénéité globale n'exclut cependant pas le caractère systématiquement variant : la machine capteuse est minutieusement articulée. Si l'on regarde ces sonnets comme tels, on s'aperçoit qu'ils sont tous différents, aucun ne suit le même schéma. En outre, seul le troisième, c'est-à-dire le premier du second volet, correspond à l'un des modèles canoniques, ce qui rend plus éclatant encore le caractère atypique du sonnet suivant, qui est aussi le dernier de la série : monorime, hétérométrique avec un hexasyllabe baladeur... Double page, donc, pliure, face à face : l'opposition deux à deux recoupe l'opposition singulier-pluriel déjà observée : la première séquence (S1, S2), très symétrique, oppose deux sonnets ayant le même type de tercets (distique + quatrain embrassé), et des quatrains qui sont, sur quatre rimes, disposés inversement dans le premier et le second

cas (S1 : embrassé puis croisé ; S2 : croisé puis embrassé). En face, le second système (S3, S4) oppose un sonnet ultra-régulier à un sonnet ultra-irrégulier ; le passage, la rupture entre les deux « pages » (S1, S2 vs S3 et S4) étant marquée par le changement du système des tercets, identique pour S1-S2 (avec un quatrain embrassé), et différent pour S3, avec un quatrain croisé. Ce calcul précis variance- symétrie-articulation ne concerne bien entendu pas seulement la disposition des rimes, mais également leur identité : S1 et S2 sont liés aussi par la rime embrassante du quatrain terminal de S1 qui devient la rime initiale du sonnet suivant, une rime, donc, qui va revenir quatre fois dans la première partie de *Kathoum*, dans son huitain initial, pour finalement *envahir* la totalité de *Smala*, au terme des deux pages. Nouveau parfait le système ; les fétichistes sont avant tout méticuleux.

« Je vois toujours... » Une seule aventure fondamentale : le voyeurisme. La contemplation hugolienne ou l'illumination rimbaldienne ont leur complémentaire qu'on est libre de tenir pour infiniment moins noble ou moins riche, mais qui est peut-être aussi leur fond, leur vérité : la tension voyeuse, vers l'épuisement et le calme, par l'hébétement ou l'anéantissement dans la fixation de l'image. Cela peut commencer par le souvenir, l'image revenue, ou le mime du souvenir, la fabrique de la scène. Mais toujours : aucune communication réelle entre des personnes ; il y a une personne et un spectacle, plus ou moins offert, plus ou moins ouvert (cf. *Smala* : « les chambres mal fermées... »), le spectateur étant par définition étranger à ce spectacle, à l'extérieur, et s'y maintenant. C'est ce que dit excellemment la fin du premier sonnet, qui constitue le sujet de l'énonciation comme étranger, « Franger », qui le met à sa place. À partir de ce moment-là, il ne s'agit plus que de « peindre » (S2, v. 1), que de voir, que de réinscrire fantasmatiquement la scène.

Set Ohaëdat n'est donc pas seulement le premier poème parce que c'est le poème de la « présentation ». Il situe le voyeur en son lieu, définitivement séparé de l'objet de son désir, éloigné (dans le temps, dans l'espace, dans la culture). Et c'est cette essentielle

relation d'étrangeté qui permet, et qui nécessite, l'action d'écriture. La position extérieure, celle du peintre, du voyeur, du photographe ou du rêveur, est définitivement acceptée et énoncée dans le second tercet du troisième sonnet, c'est-à-dire, selon l'architecture hiérarchique de l'ensemble, à la même place prosodique que le « je vois » de S1 : fin du premier sonnet de la première page, fin du premier sonnet de la seconde : le « vois » de S1 est transformé en « veux », « Je vois toujours vos lèvres » devient « la femme que tu veux », car le voir est un vouloir, et ce vouloir se modifie, faute de mieux, en un vouloir voir, qui s'éténue (ou s'intensifie, comme on voudra) en un écrire.

S1 fait un « zoom », de la salle qui contient, détient, Set Ohaëdat, à sa lèvre. Description extérieure et générale (Q1, Q2), puis description de la belle, blasonnante, des yeux à la lèvre en passant par le front et les pieds (T1, T2). Ce mouvement vers le corps, vers la bouche, n'est peut-être pertinent qu'en apparence. Il semble bien qu'il n'y ait pas vraiment de différence entre la salle et la lèvre, on va d'un antre ou d'un lieu à un autre, l'un est dans l'autre, mais c'est le même : la lèvre, mouche en rumeur (le mot « bouche » n'est pas prononcé), dallée de « dents blanches fines et plates », réinscrit la salle de « marbre frais » où se tient la belle. Le parallélisme est évident, contenu et contenant s'équivalent, se superposent ; le référent n'est pas une dame, « cette » dame, avec qui on pourrait avoir (ou l'on pourrait avoir eu) une relation duelle, personnelle, c'est un espace érotisé dans lequel le corps est absolument un objet, une passivité, parmi d'autres objets qui présentent et prolongent ce corps. Ceci est dit explicitement en S3 (qui entretient décidément plus d'un rapport avec S1, comme la logique ou la topologie du dispositif le suggèrent) : « Votre voile vous garde ainsi qu'une maison / Et la maison vous garde ainsi qu'une prison » ; ce sont cet enfermement, cet emboîtement, faisant du corps un espace et de l'espace un corps, qui sont ici mis en texte, dans l'espace restreint du sonnet, dans la chambre d'écho de ces quatre poèmes. Il suffira sans doute de fournir un autre exemple de ce travail d'équivalence : c'est le parallélisme entre les deuxièmes vers de chacun des deux systèmes,

Q et T : « La salle / De marbre frais et sombre où vous passez les jours » // « Vos yeux éclairaient l'ombre où votre front se noie ». La superposition est voulue, de sombre à ombre, d'une relative à l'autre ; et ce n'est sans doute pas un hasard si ce n'est pas à la fin une personne qui parle, mais la lèvre, une partie du corps, le corps, l'espace-corps. Ce que dit peut-être aussi bien encore cet autre écho, extrême, en Q1 : elle passe ses jours « au bruit de ces jets d'eau monotones des cours », et en T1 : cette musique est remplacée par l'accent étranger qui « éclatait dans ma tête en notes délicates » ; une subtile correspondance s'établit entre le bruit de l'eau et la musique des lèvres, comme entre la fraîcheur du marbre et la blancheur des dents, etc. Les conditions sont réunies pour l'intensification du « trouble » (S2, v. 14).

Ce travail du trouble, il serait assez facile d'en décrire plus systématiquement encore les modalités prosodiques, rythmiques, musicales. Je me contenterai de souligner un détail : Nouveau s'acharne à effacer les limites du vers. Lisez dans le premier quatrain de S1 l'enjambement du premier au deuxième vers, et du troisième au quatrième, qui allonge, étire, de façon évidemment mimétique (langoureuse, voluptueuse) l'alexandrin, le vers long. Cet enjambement n'est d'ailleurs pas une figure *locale*, c'est une figure générale : de vers à vers ou de strophe à strophe (du premier tercet au deuxième en S1, et de la même façon encore dans *Kathoum*), le sonnet tend à devenir une seule phrase. Si les deux tercets de S1 s'accouplent sans ponctuation, les deux quatrains de S2 glissent l'un sur l'autre, comme le second quatrain et le premier tercet de S4 qui n'est lui-même finalement qu'une seule très longue phrase dans laquelle la texture phonique modulée est tellement au premier plan que l'articulation syntaxique semble devenir tout à fait secondaire et non significative, le discours laissant la place à l'incantation pure et simple.

Smala s'indique bien en effet comme une sorte d'accomplissement du processus. Sous le signe de l'entrouverture, de la fente par où l'eau et le feu (disjoints jusqu'à présent) sont conjoints dans l'image du liquide brûlant versé par le soleil. Cette fois, l'image est

bien donnée comme image, littéralement image, par-delà l'illusion de participation provisoirement évoquée dans les deux premiers sonnets, et en même temps, comme image vécue et efficace, chimère pour l'émotion, branle-bas substitutif murmuré : Annès, Nazlès, Assims... Le dernier sonnet réalise « à force » la musique monotone thématifiée au début (les jets d'eau des cours), par la répétition des sons, la généralisation de la rime, la contagion phonique, jusqu'au monorime, au monodique, au monochrome ; c'est l'exaltation du « flot brumeux », la recherche en tout cas du *minimum de différence*.

Nouveau fait une scène, une série de scènes qui se superposent. Se replient. Vers et pour la scène finale, pose, poses, l'illustration finale, fixe, fixée, et animée, « ranimée » : pauvreté des éléments, art du peu, du reste luxueux dérisoire, objets, parties du corps, parties de corps, sans nouveauté. Reprise, reprises. Fixant (dans) l'imaginaire érotique bourgeois de la fin du XIX^e siècle, et littéraire : de Nerval à Baudelaire, l'exploitation diverse d'un exotisme lancinant : mystique (Nerval) ou sensuelle (Baudelaire), ici directement sexuelle, « liqueurs renommées », re-nommées dans leur vérité ultime, à leur juste valeur d'usage.

Des mots et camées : quatre lames nues, « illustrations » (doigts lustrés), miroir de quatre lattes pour : la cérémonie du carré. Corps conducteurs, jets, la chaleur versée visible. Quatre étoffes imprimées. Quatre poses.

On peut évidemment se demander pourquoi, ingéniosité ou virtuosité mises à part, ces quatre poèmes peuvent encore nous requérir. La dépendance trop marquée au luxe, au lexique, à la volupté, le côté Baudelaire kitsch, la proximité de l'imagerie sociale et du chromo (orientalisme fin de siècle), l'absence totale des sentiments qui feront l'acuité des *Valentines*, toutes ces caractéristiques seraient pour conduire à un certain découragement. Or précisément il peut se faire que ces « défauts » nous incitent à la relecture : « L'Amour aime une immense scène... » Sans doute. Mais ça n'est pas, du tout, d'amour qu'il est question ici. La scène est restreinte, et Germain Nouveau s'affaire à la circonscrire encore. Il construit,

délibérément, un petit temple carré. Y dépose les chères images. Les fait sonner, résonner, murmurer. Paradoxalement, ce plein d'objets fragiles (yeux, langue, oreilles, carafe, tapis, dés...) est un vide. Le poète creuse, se défait, pour un instant, de tous les alibis. Il photographie ce vide surpeuplé, cadre, écarquille les yeux sur ce qu'il cadre. Tension capteuse, c'est peut-être la poésie mise à nu dans son geste, indépendamment de sa « qualité », de son « originalité ». Peu m'importe qu'en ses lieux d'origine ce quadruple poème ait pu faire illusion pittoresque. Avouerai-je que c'est au moment même où Nouveau semble le plus conventionnel qu'il me paraît le plus authentiquement poète ? Sans fards. Il parle de sa solitude.

Debout, là, traversé

Dans *Les Amours jaunes*, à l'entrée d'*Armor*, une « passe » entre deux rochers : *Paysage mauvais* et *Nature morte*. Avant les longs poèmes, deux très courts textes, aigus, qui s'annoncent, par leurs titres, comme deux « tableaux » en exergue, deux vignettes situant un peu le lieu du débat : la Mer et la Mort. Il se peut que certains les négligent (ils figurent en effet rarement dans les choix anthologiques), coupés qu'ils sont, si l'on peut dire (coupés ils sont), du reste du chapitre. J'y vois pour ma part deux des gestes de Corbière les plus décidément modernes : une poésie nette (nominale), sans commentaire, noire et blanche, comme ce dont elle parle.

Et c'est bien d'un diptyque qu'il s'agit, deux suites d'octosyllabes, un sonnet d'abord, très peu canonique (quatrains sur *trois* rimes, le distique initial du sixain reprenant ensuite la première rime du poème), suivi d'un autre poème de quatre strophes, mais de tercets cette fois, comme si le sonnet s'amenuisait, s'amincissait, en même temps qu'il trouvait son point de stabilité dans le jeu d'équilibre entre pair et impair (quatre et trois, nombre de strophes et type de strophes). Équilibre relatif, stabilité instable : la symétrie rétablie dans le second volet est contredite par le dispositif qui met ensemble un

quatorze et un douze, deux faces « inégalement égales » (répétant en somme au niveau du diptyque la structure du sonnet lui-même). Et c'est dans ce cadre à la fois strict et boiteux que s'inscrivent le *Paysage mauvais* et la *Nature morte*, le premier des deux titres déchirant en quelque sorte la peau du second et mettant à nu sa vérité littérale : il s'agit bien de la nature et de la mort de et dans la nature. D'un bord à l'autre on « passe » (je l'ai dit, et ce mot peut ici s'entendre en son sens le plus familièrement noir si l'on veut) d'une apparente référence à la peinture, à la crudité simple des signes : la poésie est ce lieu, Corbière ne cesse de nous le faire entendre, où les mots se « défigurent » pour aller vers et retrouver leur *propre* sens, la nudité ou la gravité (le poids) de ce qui ne peut que se « présenter » directement.

Rien d'autre donc qu'un espace de langage, qu'une allée et venue dans le cadran des mots (c'est un drame du Temps, douze est le chiffre de la pendule, c'est aussi celui de la mort, des douze vers de la nature morte, et du vol circulaire de l'oiseau au-dessus de la chambre du défunt), un espace limité, circonscrit, un champ de forces, où dialoguent le vacarme funèbre (du flot aux coucous) et le silence chimique de la décomposition : Corbière *situe* son poème, sa parole, son mécrire entre ces deux pôles, dans la contradiction même, de la même façon qu'il fait violemment se heurter la datation d'*Avril* (naissance, vie, lumière) et la réalité qui la contredit (nocturne, pestilentielle, mortelle). Sans espoir de résolution. La poésie de Tristan, quand elle se resserre en ces formules calmement objectives (« Calme de peste, où la fièvre / Cuit ») pousse le langage à sa dernière extrémité : criblé *jusqu'à l'os*. La vérité, oui (en dedans de nous, dans le marais que nous sommes, entre lièvre et loup), sans image, sans phrase.

En même temps, à l'intérieur de celui qui s'absente (l'anonyme saccagé dans le paysage, Tristan Corbière), parlent d'autres voix, des voix « à travers » (sa langue) : kabellon tonsegad, Karigel an Ankou, contes et rituels, qui agissent sous son nom, ouvrant l'espace du poème, le dédoublant (autre dialogue, autre contradiction). Le texte de la mort, du Temps qui avale, qui tourne et qui détruit, ce texte est aussi celui

de la Mémoire ; il est habité par une autre langue, un vent, qui couche les mots, et qui fait de ce corps, de cette langue, un exil. Toujours, d'une certaine façon, Corbière écrit une langue étrangère. Poussée par l'autre langue. La mort ne se dira que dans les termes (les bribes) d'un très ancien récit, enfoui, revenant, toujours actif en dedans de soi. Les vieilles figures des vieilles histoires, les vieux oiseaux des vieilles comptines. La mort est en enfance, c'est elle qui parle.

Il y a de la mort dans les os. La poésie de Corbière est une poésie de la vie de la mort, du bruit qu'elle fait, autour et dedans. Du chant qu'elle lance, au-dessus et en dessous. C'est une joyeuse prosodie funèbre, de corps, d'un corps breton, et de « corneilles », de cris et de glas : la vraie musique monosyllabique de qui se brise.

Il entend ce qu'il voit, d'un bout à l'autre, de part en part, du « râle » du flot (qui crève), au survol du défunt, vol et veille, tour du toit, pour la cérémonie naturelle et circulaire, répétitive, l'envahissement mortel de la rime. Le paysage est entendu, mot à mot, de syllabe à syllabe, comme en témoignent et le calcul des ressemblances (un mot avale un autre, jusqu'à l'engloutissement de la langue), et le chant des figures, l'animation vocale et symbolique de la scène.

Littéralement le flot râle : un mot tue l'autre, et nous savons que la poésie n'est plus, ne saurait plus porter, l'harmonie des flots. Le râle, le son empêché du passage de l'air, la respiration traversant les obstacles du corps (nouveau site du poème : poumons, bronches, trachée-artère, larynx) définit désormais le mouvement du vers, son débit et sa coupe. Tristan écrit, en effet, *comme il respire*. Vers sa fin, qu'il voit : glas et glaires, la cacophonie d'un octosyllabe maintenu de force. Et ce que disent les deux premiers vers, effritement des os, érosion du corps, réduction à l'infime infinité du sable (anonymat volatile et définitif), atterrement de qui souffle et saccade, la suite l'accomplit : de là montent le palud pâle de la peste puante, les crapauds crevant de colique, et le reste, en un espace où tout se tient, dans l'effrayant équilibre du mirage, sur la plage où rime et crache notre « chantré ». Il n'est pas suffisant de dire que la rime est intérieure (pâle / avale),

suivie d'écho (les « vers » bien nommés), que le vers se construit d'anneaux imbriqués (palud pâle), que le parallélisme spectaculaire des choses (leur proximité sale, leur ressemblance) se soutient ou se confirme à l'attaque (calme / cuit), généralisant l'identité radicale de tout, non, il faut dire aussi que cette figure phonique de la mort est intérieurement dévorante de celui qui parle : suffocation et empoisonnement se croisent.

Ainsi le poème tend l'oreille au silence qui vient. Écoute se taire la chouette. Dans tout l'espace qu'il crée, vingt-six vers, un plafond nocturne, un bord de mer, un marais, espace bruyant et bégayant, tous les éléments (strophe, mot, syllabe) crèvent les uns dans les autres, ils tendent à se pénétrer et à se recouvrir : il s'agit d'un corps (os et carcasse, pâleur et fièvre) qui voit et entend, dedans et dehors (mais c'est la même chose), le chant que fait du temps qui ronge (la pendule et le flot). Voyez le chat-huant : il n'est ni ici, ni là ; avec le coucou, la chouette, la brouette de la mort, la corneille, il veille autour, il ritualise l'instant, posté pour l'accomplissement ; il est donc dans le poème (figure), et dans l'espace courbe qui se rétrécit autour du mort, mais il est aussi à l'intérieur de lui-même, à l'intérieur du vide de lui-même, les yeux crevés dans sa carcasse, une chandelle flamboyant à *travers*. Corbière occupe toutes ces places : devant et dans le flot, devant et dans le temple de son corps, autour et dans le lit.

Il n'y a pas, dans son siècle, de poète plus scrupuleusement exact. Il fait une poésie objective, littérale, parlée de l'intérieur, avec ce qui lui reste de langue. Au lieu de s'exprimer à propos de la nature (pittoresque, expansion, projection, prière...), il fait parler la nature morte vivante à travers son corps de vivant en instance.

Il parle. Ça n'est pas lui qui parle. Il est où il n'est pas. Il n'y est plus. Ou bien froid, sous la pierre. Sa langue n'est pas la sienne. Debout, là, traversé.

« D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans »

L'église est fermée. La clef est ailleurs (dans *Illuminations*, beaucoup de clefs sont « emportées »). Les loges sont vides. Les palissades sont trop hautes. Libre à nous de croire que le « D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans » (qui ponctue ces constats) ne concerne que ce qui précède¹¹. J'ai pour ma part tenté de suggérer que ce *rien à voir* a, précisément, à voir, avec ce qui, dans la poésie de Rimbaud, échappe ouvertement à la « discrétion » des images, à leur accommodement thématique, à leurs dérisoires articulations¹². J'aime en l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives¹³. « Légendes ni figures / ne me désaltèrent » (*Comédie de la soif*). Et je tiens pour certain que si l'enivrement par la « féerie » a fait la modernité surréaliste (stupéfiante) de Rimbaud, il ne serait plus rien pour nous, lecteurs et acteurs d'un autre temps (amateurs de vérités décapantes), si c'était là son dernier mot. Or il n'en est rien, et c'est bien, au contraire, au risque de l'appareusement paradoxal « rien à voir » que tout se joue : « Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe¹⁴. » L'exil des « voix instructives ».

Sans doute reste-t-il à déclarer ce qui peut faire face (ou faire farce) dans ce texte-là. Puissance du détail, « versants fertiles » (*Sonnet*), pivotement des toits.

11. *Enfance 2*. Écriture non référentielle, la prose des *Illuminations* tend, logiquement, à l'autoréférence, à la superposition de son langage et de son métalangage. Radicalement : tout énoncé de ce texte est un énoncé sur ce texte.

12. Effort tenté dans *Poésie et Figuration*, Paris, Seuil, 1963. J'y soutiens que les *Illuminations*, loin d'être un chef-d'œuvre de « voyance », sont au contraire un geste dynamique – de voir à « embrasser » – vers la prise du réel. Je les situe dans le mouvement de deux siècles (le leur et le nôtre) comme contribution décisive à l'épuisement des modèles figuratifs.

13. Réponse positive au prologue de la *Saison en enfer*. Comme si le « vous » pouvait désigner aussi bien son lecteur.

14. *Enfance 5*.

Il y a dans *Jeunesse* une « séance des rythmes » : où dans la vacuité du jour (un dimanche), l'occupation du crâne (tête et monde) par les fameuses « visites ». La poussée ou pression (envahissement) dansée, de ce qui dévore. Descente : « l'inévitable descente du ciel ». Montée (à l'autre bout du texte), « au bruit de l'œuvre dévorante qui se rassemble et remonte dans les masses ». Un tour est fait, de la mise à gauche des « calculs » (pour mieux vide accueillir les visites) à la reprise de l'étude. Entre les deux, une partie de manège, au galop (premier geste : « un cheval détale »), le passage, horizontal cette fois, des bandes magnétiques, « le long des cultures » (des Cultures) : misérables miracles, drames, désirs avortés. Jusqu'à l'« étouffement ». Et le bruit neuf au-delà de ces passages, la montée « de l'œuvre », la remontée à l'œuvre, le studieux *massage*. La poésie de Rimbaud n'est pas entre les tirets (beaucoup de critiques voudraient nous le faire croire, qui réduisent ou fixent le poème à ces apparitions, rapides-intenses, à ces (« fabuleuses » rivières), la poésie de Rimbaud est dans la maîtrise des visites, dans leur entre-mise, ici, clairement, le savant usage des dimanches, un mouvement, séquence ou séance, provoquée : vidange (ouverture, disponibilité, mise à blanc), brûlure des bandes (investissement, « légendes », saccades et saccages, moralités mentales, le tout vu très vite, le plus vite possible), reprise, rassemblement, nouvelle posture, au travail¹⁵.

Tourner leurs robes, c'est ce que font les anges « sur la pente du talus » (*Mystique*). Tourner ses bras, c'est ce que fait l'enfant d'*Après*

15. *Jeunesse 1-Dimanche*. Le poème n'est pas lu d'abord selon les contenus qu'il investit, mais dans son « tracé » (et le rôle modélisateur qu'il joue). Il reste que la question de ses contenus ne saurait être éludée : A. Adam lit le parcours étude/réverie (poésie) / retour à l'étude. Lecture tout à fait vraisemblable. Je lis pour ma part : tension-vacance / bande images / reprise de l'étude (poésie). La poésie n'est pas au même endroit. Il s'agit d'un autre vraisemblable. La surimpression des deux parcours est prévue par le dispositif. Il faudrait savoir si notre commentateur prétend énoncer la vérité littérale. Sans doute. C'est une autre histoire.

le Déluge. Quant à celui qui lève un à un les voiles, c'est « en agitant les bras » (*Aube*). Cette série de gestes a pour point commun l'intransitivité. Autant de signes perdus, exercices du corps, à flanc de réel, en lisière. Les anges font l'enfant, qui fait signe, mais signe de quoi ? De rien, qui se dépense. C'est une des poses de la « séance de rythme », debout droit, la proie des forces, à tour de bras, sans mot dire. Une telle mise en place, celle du « corps merveilleux » (*Matinée d'ivresse*), n'appelle aucun retour-traduction, aucune cotation de valeur : c'est un branchement. L'enfant est « compris des girouettes et des coqs de clochers de partout », *compris*, absolument mis à l'heure, remis au monde, au souffle (celui par exemple qui « ouvre » le *Nocturne vulgaire*). Entre le claquement de la porte et l'éclatante giboulée (« inévitable descente du ciel »). L'enfant, ou l'ange, auront « perdu la langue », il ne leur reste plus qu'à *œuvrer*, autrement, pour « la plus simple expression¹⁶ », bras et robes tournés, à toutes fins utiles. Une langue à bras (dans un siècle-à-mains), c'est ce que Rimbaud nous incite à entendre, pour notre conversion. En sommes-nous capables, qui restons figés face à tout ce qui excède l'écran, à tout ce qui, le long de ces bras agités, *tinte et circule*¹⁷ ? Il faut croire que tinte et circulation, poétique des « circuits » et des courts-circuits, des champs de forces, tout cela, durablement, nous déloge (de nos « positions » critiques).

Mystique est un autre dimanche. C'est la même scène divisée¹⁸, entre deux « talus ». Au centre, les illusions, occidents et orient, accidents, filage des guerres et des progrès : les draps de droite et de gauche, histoires, histoire, idéographies, l'équivalent des « brûlures »

16. *Ville*.

17. « Des tintements circulent dans tes bras blonds » (*Antique*).

18. « Divisions » appartient à *Scènes* : « L'ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses Idylles. » C'est comme catégorie métatechnique que je l'envisage dans *Poésie et Figuration*, *op. cit.*, p. 85.

(légendes morales de la culture). Mais, une fois de plus, le spectacle est encasté. Dépassé, épuisé par ce qui le borde et le laisse faire. Du talus au talus, avec cette inversion de *Dimanche* : d'abord la montée (bondissement des flammes « jusqu'au sommet du mamelon »), érection des anges dérobés, prise en main du rythme bandé. Puis descente : « La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face... », à contre-face (« contre notre face »), jusqu'à plus voir, ou soif, jusqu'à ce que tout s'absorbe, « là-dessous », plaque au corps (sentant, tinté), abimé, *sans recul*. C'est donc, encore, des anges sans visage à la face sans regard, l'anéantissement de la comédie, la reprise possible de l'étude.

À la tourne des bras (et des rumeurs) répond une autre posture : la fille à lèvres d'orange (*Enfance 1*), « les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés », celle qui, comme les anges au talus, habite la lisière. Sans doute cette figure du croisement (l'X du secret, détenteur, comme le H, des mécaniques de l'Éros), parle-t-elle moins fort, dans les *Illuminations*, que la tourne barbare. Elle n'en est pas moins présente, en relation toujours, semble-t-il, avec la surrection, poussée de bas en haut : « Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges » (*Les Ponts*), « ... viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal » (*Métropolitain*) ; et c'est ici le déluge qui *sourd* des prés sous la nudité de la fille, comme ailleurs encore (*Scènes*) « l'arête d'intersection de dix cloisons dressées ». L'enfant, ouvert, tourne le bras. Il se poste. La fille, en face, croise les genoux. Tout, autour, tourne et pousse. L'interdiction est clairement nommée. Mais en même temps, c'est le jeu du poème qui la déjoue, qui fait du croisement dressage, de l'« arête » le lieu de la montée, d'une irrésistible traversée, d'un possible anéantissement¹⁹ (voir *Aube* et la déesse voilée, fuyante et refusée, « chassée » puis embrassée). La fille, elle aussi, est sans visage, elle est habillée-déshabillée par ce qui la trame,

19. *Les Ponts*.

la traverse, elle est tout entière « comprise » par ce qui l'entoure et la perce, l'écarte des miroirs, pour mieux la donner. À deux pas de l'« abîme » (celui de *Mystique*).

Ce sont ces points, dans les *Illuminations*, qu'il faut violemment éclairer : ceux par où (ce sont comme des trous) les « merveilleuses images » se retirent et s'éclipsent. Parce qu'ils nient les distances (sur quoi se fonde toute bonne mesure critique, se formule toute précise description), et sont proprement de nature à nous *confondre*.

Il faut comprendre que le vertige n'est pas *d'abord* dans ce qui est vu, Il s'agit en premier lieu d'une disposition (d'une disposition?) du corps. L'enfant qui tourne les bras *fait* la toupie. Progressivement, et de plus en plus rapidement, il tourne. Les *Illuminations* sont à lire comme la mise en place de ce corps droit, qui se soumet aux mouvements giratoires, « dans leur silence atrocement houleux²⁰ ». La dimension négative (douloureuse) de ce mouvement (angoisse, perte, suffocation, effroi devant le « ciel qui se recourbe²¹ ») doit être prise en compte. Avec ce qu'elle suppose aussi d'enfoncement : l'accélération du mouvement ne produit pas seulement la disparition des images, leur surimpression, leur condensation, puis leur effacement, ou leur éclatement, mais la pénétration, l'installation au « tombeau²² ». La vrille. Le lecteur ne devra donc pas négliger ce que suppose de souffrance cet *exercice* du corps. Si la « maison du berger » se réécrit « corbillard de mon sommeil²³ », c'est que l'un des dénouements virtuels, constamment frôlé, de ce jeu, est l'envahissement définitif de l'image²⁴, la chute au trou.

20. *Angoisse*.

21. *Métropolitain*.

22. *Enfance* 5.

23. *Nocturne vulgaire*.

24. *Ibid.* « Un vert et un bleu très foncé envahissent l'image. » La notion de dénouement (virtuel) suppose que les *Illuminations* puissent être globalement comprises comme une fiction (jeu, enjeux, risques et périls), mais non un récit :

Ce sera donc à l'étude des « moindres mouvements²⁵ » qu'il faudra revenir, au calcul, à l'effort pour maîtriser l'allure. Si le poème, comme vertige, est d'abord la localisation (au talus, à la lisière, dans la chambre, au tombeau, sur la place, etc.) du corps tournant (et vrillant), il est aussi la tentative de restitution de ce qui arrive au monde (à ce que j'en perçois, du réel et du temps), depuis ce point de perte. Au signe-corps qui, par décision, se soumet à tous rythmes (vents ou orages, ou tintements *internes*, hypodermiques), s'enfoncé et risque, correspond le signe-texte, musicalement tenu, tendu et tenu, et pour montrer le vacillement du réel (d'où ces lieux qui sont autant de dispositifs optiques, à la fois sites dans le poème et transposition approximative des aventures de l'œil : « façades circulaires », « corridors de gaze noire », « pont de bois, arqué », « glaces convexes », etc.), et pour dépasser, ou prendre de vitesse, *comprendre*, ce vertige, vers la danse, « l'abolition de toute souffrance », le dégagement des sens, la raison imprévue²⁶. Et cette « tenue » est une opération. La fiction cumulative bougée, ou « comédie », les mille rapides ornières, sont très souvent, on l'a dit, cadrées, dirigées, prises aux tenailles d'une allée venue des plus décisives. Mise en demeure (le poème comme partition et répartition réglée du « défilé »), tours de clefs. Rimbaud tend ses cordes.

Au calcul des points de rupture, à partir desquels tout le vu-visible devient invisible pour ensuite redevenir ou revenir mots-visibles en poème, « phrases », phrasé, inscription, toute lecture des *Illuminations* se verra donc poussée à faire correspondre un compte-tenu des manipulations (prise en main et direction) du drap, des

une fiction au présent (de l'acte), ouverte en chacun de ses points au tourment des possibles. Tous les dénouements sont prévus (folie, mort, ensevelissement, rédemption, métamorphose...), sans aucun point final.

25. *Villes 1*.

26. Pour ces formules, voir *Génie*.

effets de montage. Rien à voir – tout à dire, ou à faire. La destitution du spectacle a pour corollaire l'intense activité. En termes académiques, cela pourrait signifier qu'à la recherche du « sens-fin » (mot de T. Todorov à propos de ces proses, dont il stigmatise justement l'illusion), devrait se substituer l'accompagnement déroutant du « sans fin ». Ai-je besoin de dire qu'il s'agit moins pour nous, maintenant, d'interroger Rimbaud que de tenter de l'accomplir²⁷ ?

27. L'article de T. Todorov, « Une complication de textes : les *Illuminations* » (*Poétique*, n° 34, 1978), est à mes yeux la plus utile des contributions à la lecture d'un texte qui se situe hors du « vouloir dire ». Il produit la rhétorique des « incohérences de surface », renvoyant à leur cécité les traducteurs de tous bords. Je ne partage pas cependant toutes ses conclusions : l'intransitivité rimbal-dienne, son effort à contresens, à contre idolâtrie, se soutient d'une recherche positive ; les *Illuminations* sont un champ de bataille (et un chant de lutte) entre des forces centrifuges et le désir de faire lien (tendre des cordes, renouer le corps et le monde). S'il est aberrant de réduire le texte à des propositions *consistantes*, on ne saurait en revanche ignorer l'élaboration rigoureuse d'une prosodie circulaire, composée, la régulation systématique des circuits, des tensions, la réflexion incessante et cohérente de l'écriture sur elle-même, l'effet-fiction que j'ai relevé, etc. En un mot, il ne faut pas prendre les procédés tactiques du « chaos » (la grammaire du discontinu) pour les seules règles du système. Le « rien à (sa) voir » n'est pas un manifeste schizophrénique.

Poésie contemporaine? Comment l'entendez-vous? On dirait que beaucoup aujourd'hui (qui « aiment » la poésie) l'entendent comme d'autres (qui continuent d'aimer « la » musique) entendent musique contemporaine : une musique, une poésie, d'après la catastrophe de la poésie, de la musique... Ces mots finissent par évoquer l'inaudible, l'illisible, l'inintelligible : comme si la poésie, ou la musique, avaient renoncé à elles-mêmes, entraînant du même coup un refus ou un renoncement (plus ou moins désolé) de son éventuel « public ». Je sais, par ailleurs, toute l'immense confusion qui peut régner autour de ce terme : Jude Stefan est le « contemporain » de Tibulle ou de Properce, Jean Tortel celui de Scève, Michel Deguy celui de Du Bellay, Anne-Marie Albiach est contemporaine de Shakespeare, et Jacques Roubaud des troubadours ou de Bashô, et Jacqueline Risset de Dante, et Francis Ponge de Malherbe et de Lucrèce, etc. Mon intention n'est pas d'apporter sur ce point une contribution « théorique », ou que je prétendrais telle ; je tenterai simplement de dire, puisqu'en ces matières nous ressentons tous (poètes, critiques, lecteurs) un certain « malaise », que des poètes, aujourd'hui, écrivent, même s'ils ne sont pas très visibles, pas très médiatisés ni médiatisables, et que ce qu'ils écrivent ne relève pas, la plupart du temps, et malgré la rumeur à cet égard, de la perversion hermétiste.

Quelques précautions préalables sont cependant ici nécessaires. Tout d'abord, on ne peut échapper à ce constat que nul critique aujourd'hui n'est en mesure de « présenter » de la poésie contemporaine une image un peu complète, un peu objective, et surtout qui permette, même partiellement, de situer les pratiques les unes par rapport aux autres, selon quelque principe de cohérence. Ici, tels poètes sont classés comme « inventeurs », et les autres comme rien du tout (sinon « actuels »), mais on voit bien que les actuels sont inventeurs (ou ne sont rien) et les inventeurs actuels (ou n'existent plus) ; ailleurs, on s'essaie au classement idéologique (il y a des poètes marxistes, d'autres chrétiens... d'autres animistes ou heideggeriens dissidents, ou wittgensteiniens de stricte obéissance, ou collectionneurs de cartes postales – comme Éluard –, et aussi des poètes femmes et des poètes homosexuels...) ; ailleurs encore, on apprendra qu'il y a les poètes « du silence », par opposition à ceux du bruit sans doute, et quant au silence on croit savoir qu'il est à tout bout de vers depuis que poésie il y a, et en toute marge ou blanc alentour depuis que poème, et en toute pause métrique, qu'il s'agisse de Ronsard, de Lamartine ou d'un ordinateur oulipien ; à moins que l'on ne préfère les classes d'âge (ou générations), mais l'œuvre de Jean Tortel, né en 1904, n'est pas « avant » nous, elle est à côté et devant, en avance sur un grand nombre de « jeunes » tentatives ; et puis que peut bien signifier la chronologie « générationnelle » quand l'œuvre *présente* d'Henri Michaux ou de Francis Ponge, de Michel Deguy ou de Bernard Noël n'a pas encore rejoint tous ses lecteurs possibles, n'a pas accompli tous les *effets* dont elle est susceptible ? On peut aussi, plus modestement, prendre les choses par quelque bout formel : ceux qui écrivent des vers et ceux qui n'en écrivent pas, ceux qui font court et ceux qui font ample, etc. Mais l'on voit bien que rien, dans ce domaine, ne saurait spécifier tel ou tel courant, ou *la* poésie contemporaine : parce que le même poète qui a écrit les vers les plus minimaux peut aussi écrire les plus longs, parce que si le « vers » (sous des formes nouvelles mais aussi dans ses définitions plus traditionnelles) *insiste* dans la poésie d'aujourd'hui,

celle-ci est aussi le théâtre d'un affaiblissement reconnu des frontières vers-prose, d'un brouillage des catégories de genre, etc. Contrairement à ce qu'on lit parfois, la « brièveté », ou la fragmentation, ne qualifient pas plus cette poésie que la contrainte ou le typographisme, ou bien le refus du livre et de l'écriture, ou l'exaltation du livre, ou la métaphore comme figure généralisée, ou le refus de la métaphore. En fait, il est extrêmement difficile de percevoir ce qui, de façon pertinente, organise ce champ, le constitue autrement que comme un chaos de pratiques individuelles (dont les anthologies éclectiques fournissent une photographie décourageante).

Pour rester sur ce terrain des évidences premières, on doit constater avec regret, mais sans étonnement excessif, le fait que ce que l'on s'accorde à nommer la « crise » de la poésie (mais il y a une crise du théâtre, une crise de la télévision, une crise de l'enseignement, etc.), chacun en parle à sa manière et de façon contradictoire, et ceci parce qu'il n'existe pas à ce jour d'analyse du phénomène de marginalisation ou d'occultation de la poésie qui tienne compte de la diversité des niveaux impliqués par le problème : il y a l'histoire spécifique du genre (l'histoire notamment de ses formes, évolutions et ruptures), il y a la question de son statut à un moment donné par rapport aux autres genres dans le champ littéraire, de sa relation aussi à ces autres genres et aux autres formations discursives ou symboliques avec lesquelles elle est en constant dialogue (le philosophique, le religieux, le scientifique, le technique, les pratiques artistiques, etc.), il y a les données institutionnelles (appareils de l'information, de l'enseignement, de l'édition, etc.), il y a la façon dont, de l'intérieur, depuis leur pratique, les écrivains pensent, formulent le statut de la poésie, son rôle, son projet, et en nourrissent leurs discussions ou leurs disputes, etc. Voilà pourquoi on lit ici que la poésie est malade ou morte (et tant pis ou tant mieux), ailleurs qu'elle se porte très bien (merci), ailleurs qu'elle est victime d'une société dont les valeurs sont contradictoires aux siennes (lesquelles à vrai dire?), ailleurs encore que la crise est son état « normal » et que son propos, ou sa nature, sont de résister ;

on lit aussi que l'école est coupable de « désenseigner » la poésie, d'en dégoûter ses lecteurs, ou bien que c'est la poésie elle-même qui, par une sorte de compulsion négative ou autodestructrice, décourage les meilleures volontés, etc. Tout dépend de qui parle, et à qui, et en quel lieu. Certains se font une spécialité de tel type d'argument, certains effets sont parfois donnés pour des causes et inversement... Il y aurait peut-être, avant d'entreprendre une analyse de la situation objective de la poésie en France en ce dernier demi-siècle, à se livrer à une lecture critique des *discours* sur sa supposée « absence », sa difficulté à se définir, à (se) communiquer... On apprendra, en attendant, et c'est tout le propos de ces quelques lignes, à se méfier des déclarations péremptoires, ou tout au moins à les tenir pour relatives.

Mais quoi encore ? Si l'on accepte de mettre entre parenthèses ce débat, ou tout au moins de le laisser en suspens (j'y reviendrai brièvement dans le chapitre suivant), il reste la réalité de cette masse de textes : « la poésie contemporaine ». Et deux ou trois constatations naïves qu'il m'importe d'énoncer d'abord : la richesse de cette poésie... prononçant ce mot, je ne pense ni à son importance quantitative (qui ne prouve rien sinon qu'un genre qui ne se lit pas peut s'écrire beaucoup), ni même à sa diversité (bien réelle, voire impressionnante), mais au fait qu'elle est riche de toute une série de livres qui, à eux seuls, modifient notre façon de lire et de concevoir la poésie, ou plus généralement l'écriture, la littérature. Par exemple, en 1942, *Terraqué* d'Eugène Guillevic et le *Parti pris des choses* de Francis Ponge. Prononcer ici des noms, des titres, c'est évidemment en oublier d'autres, risquer l'erreur, la partialité, et pourtant il le faut : pour une raison ou pour une autre, quelques livres ont fait date, ont incité, suscité : c'est le cas du *Livre des questions* d'Edmond Jabès, en 1963, ou *d'Extraits du corps* de Bernard Noël, en 1958 ; c'est le cas du grand livre de Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, en 1953, ou des *Instants qualifiés* de Jean Tortel en 1973 ; et de *Mobile* de Michel Butor, en 1962, ou de *E* de Jacques Roubaud en 1967, et de *Fragments du cadastre* de Michel Deguy en 1960, ou de

Dans la chaleur vacante d'André du Bouchet en 1961 ; mais encore de *Décimale blanche* de Jean Daive en 1967, ou d'*État* d'Anne-Marie Albiach en 1971, ou en 1972, du *Mécrit* de Denis Roche et du *Renversement* de Claude Royet-Journoud... J'arrête là cette liste, arbitrairement incomplète (il me faudra convoquer d'autres titres chemin faisant), proposée dans le désordre chronologique parce que tous ces textes sont évidemment contemporains les uns des autres en même temps qu'ils sont tous un commencement, un recommencement sans lieu ni date, à partir de quoi tout devient possible ; persuadé en tout cas, sans pouvoir ici le justifier, que ces titres sont incontestables au-delà de ma propre lecture, parce qu'ils ont agi pour la formation et la transformation de l'écriture poétique autant et plus que n'importe quelle « théorie » de la poésie, et Dieu sait s'il en fut, et de subtiles ou de puissantes, élaborées au cours de ces trois décennies. Il me resterait à dire (cela va-t-il sans dire ?) que, de même qu'aucun de ces livres n'est réductible au climat d'abstraction qui l'entoure (effet de serre, voire de secte...), et ceci quel que soit le degré d'implication de son auteur, à un moment donné de sa vie, dans telle ou telle structure collective, groupe, dur ou flou..., de même, si chacun d'eux intervient dans le devenir poétique pour devenir une référence, voire une matrice, aucun n'est réductible non plus à cet effet dans ce que nous pourrions nommer le Texte général : il se peut par exemple que *Orbe* (1980), de Bernard Vargaftig, soit lu pour ce qu'il retient d'une exigence métrique, et que le *Mécrit* de Denis Roche soit lu au contraire pour ce qu'il détruit de l'héritage prosodique ; ces lectures sont légitimes, mais *Orbe*, comme le *Mécrit*, appartiennent à une œuvre, ils sont précédés et suivis par d'autres ouvrages « du même auteur », selon une trajectoire, une histoire, qui est, pour ceux qui la vivent, la poésie ; et pour nous qui lisons, la première approche de la poésie devrait être l'immersion dans une œuvre, quelle qu'elle soit, l'avancée lucide et aveugle avec l'écrivain, avec l'écriture, dans le mouvement de ce qui ne se peut résorber dans aucun savoir. « Un métier d'ignorance », ces mots sont écrits par

Claude Royet-Journoud : je les lui emprunte, ils titrent le travail de poésie. On comprendra dans ces conditions le scrupule que je peux ressentir à tenter de désigner quelques caractéristiques générales de la poésie contemporaine, à tracer à mon tour quelques voies improbables en un domaine où les traces ne cessent de s'effacer.

Quelques pas en arrière... On doit tenter de se représenter ce que fut l'hégémonie de l'idéologie surréaliste de la poésie dans les années trente : écriture automatique, exaltation de l'image, de l'imagination, redéfinition de l'« inspiration » à travers l'enseignement de la psychanalyse, poésie au-delà du « poème », comme acte, « activité de l'esprit » en dehors (en principe) de toute intention esthétique, poésie comme attitude, à la limite comme mode de vie, reconnaissance de son pouvoir « bouleversant », c'est-à-dire subversif, révolutionnant, voire tout simplement révolutionnaire, etc. Le surréalisme, qui reconnaît sa parenté avec le versant obscur du romantisme (le romantisme allemand, Nerval, une partie du Hugo visionnaire), se définit d'une part comme l'extrême pointe du champ des possibles ouvert par les premiers vrais « horribles travailleurs » (Rimbaud et Lautréamont dans les années soixante-dix de l'autre siècle) et d'autre part comme l'ultime feuille de la tradition du moderne, du modernisme, issu des recherches et des expériences en matière de révolution du langage poétique depuis le début de ce siècle-ci : Apollinaire, les futurismes, le dadaïsme... À côté de cette idéologie forte, cohérente (malgré ses contradictions internes), puissamment productive (en raison sans doute de ces mêmes contradictions), que se passe-t-il ? Pas grand-chose. Mieux vaut ne pas parler d'une production (sans doute quantitativement non négligeable) qui perpétue aveuglément ce que le symbolisme avait décidément de plus fatigué, ni, sur un autre bord, des timides prétentions à l'existence d'une « poésie prolétarienne ». Restent deux massifs singuliers, et d'ailleurs entre eux contradictoires, « indemnes » de surréalisme (du moins volontaire) : Valéry, bien sûr, qui représente une version possible de l'héritage

mallarméen, et en tout cas maintient tendu le vieux fil du formalisme un peu abstrait et intellectualiste, et Claudel, qui maintient un autre fil, celui d'un lyrisme à la fois physique et métaphysique, à la fois sensuel et spirituel. La guerre constitue dans cette histoire une sorte de coup d'arrêt ou de parenthèse poétiquement « euphorique ». Pourquoi euphorique ? Le mot est évidemment exagéré, et sans doute pour certains un peu choquant : simplement parce que la poésie retrouve « fonction » (la formule hugolienne reprend ici du service), celle de dire une souffrance collectivement ressentie, et d'exprimer des aspirations collectives. Et que, retrouvant cette fonction civique, politique au sens large, autorisant et même nécessitant une posture lyrique, elle renoue le lien (qui s'était passablement distendu depuis la fin du XIX^e siècle) avec le public. La poésie redevient « populaire ». Formellement bien sûr, et ceci découle de cela, cette poésie de guerre, ou de résistance (qui peut être, mais pas forcément, une « poésie de circonstance », qui est en tout cas une poésie idéologiquement fondée sur des valeurs humanistes, religieuses ou politiques, comme la dignité de l'homme ou la liberté), renoue avec une certaine simplicité de langage, et avec des formes rhétoriques éprouvées (la litanie, par exemple), et des formes prosodiques classiques, ou si l'on préfère pré-modernes, pré-rimbaldiennes, pré-apollinariennes, pré-surréalistes. En ce sens, on pourrait la dire régressive, quels que soient les chefs-d'œuvre qu'elle ait pu provoquer ; accordons à cette qualification une valeur aussi neutre que possible, descriptive : une poésie qui retrouve et redonne vie, souffle, à ses formes anciennes, à une partie de ce qu'elle avait dû (ou voulu) refouler, en même temps que les catastrophes de l'histoire lui donnent l'occasion de connaître à nouveau provisoirement quelque chose d'un statut social positif.

Mais après ? Le consensus, ou l'apparent consensus créé par la situation de guerre et d'occupation, ne dure pas. Excepté pour les poètes qui vont dans la période suivante mettre leur écriture au service du politique, dans la dépendance de l'action politique, on peut dire que la poésie se retrouve devant ses propres problèmes, ses

propres apories. La parole n'est plus portée (par quoi que ce soit), ni portée vers un destinataire qui en serait en même temps le destinataire virtuel (le « peuple » muet, pour qui, à la place de qui, parle le poète), elle se retrouve face à elle-même, à s'interroger sur ce qui la fonde, ce qui la constitue, ce qui la légitime peut-être ; sur ses conditions de possibilité et d'exercice. Il s'agit, pour beaucoup, de « retrouver la parole » : c'est le titre d'une suite de textes de Roger Giroux publiés en 1951 mais qui datent, pour leur écriture, de 1949, soit de l'immédiat après-guerre. Après une période subversive et constructrice (expérimentale et conquérante), puis une autre combative et positive (restauratrice et résistante), la poésie semble entrer dans une ère (nous y sommes toujours en partie) qu'il serait faux de qualifier de négative (bien que, pour une part d'elle-même, elle retrouve les vertus créatrices d'une certaine négativité), mais sans aucun doute critique et problématique.

Ajoutons à cela que les deux « maîtres » disparaissent de la scène : Valéry meurt en 1945 et Claudel (qui entre à l'Académie en 1946) se consacre quasi exclusivement au théâtre et renonce plus ou moins au lyrisme profane (il traduit les *Psaumes*). Le fait essentiel est que le surréalisme bascule dans le passé. Ça ne veut pas dire évidemment que le « groupe » ne va pas se survivre à lui-même jusque dans les années soixante (il ne s'auto-dissout qu'en 1969), ni qu'André Breton ne va pas, jusqu'en 1966, continuer d'écrire de et pour la poésie, approfondir et préciser l'idée très haute qu'il continue de s'en faire (relire, de ce point de vue, l'essentiel *Signe ascendant*, de 1949), ni surtout que le surréalisme cesse d'exercer son influence (une influence diluée, réfractée, généralisée) en dehors de lui-même – en fait partout, chez tous –, au point qu'une des questions fondamentales de la poésie en France au xx^e siècle sera : comment liquider le surréalisme, comment sortir de son horizon (comme la question au siècle précédent avait pu être : comment écrire de la poésie en présence ou dans l'ombre de Hugo, qui était la poésie « en personne »)? Cela signifie simplement : le surréalisme a produit ses œuvres majeures, il a fait son œuvre, il

a fait son temps (et l'on peut entendre cette dernière expression, aussi, dans son sens le plus fort et le plus positif). On se doute que le « désenvoûtement » sera progressif, lent, difficile ; il passe par ce que Claude Simon désignait récemment (songeant à sa découverte de Ponge après le désastre de la guerre, l'écroulement des idéologies et de l'ancien « humanisme ») comme un retour « à l'élémentaire, à la matière, aux choses » : Tapiès ou Dubuffet, bien sûr, Ponge et Guillevic (celui de l'« armoire de chêne » qui inaugure son œuvre), mais aussi le Tortel des *Naissances de l'objet* (1955), le Follain d'*Exister* (1947), et la poésie d'André Frénaud dont Yves Bonnefoy nous dit l'intervention décisive : « La fin du romantisme, c'est seulement après la Seconde Guerre mondiale qu'elle commence à se dessiner, dans l'œuvre d'André Frénaud par exemple. Les choses simples du monde se reforment alors comme par dissipation d'une brume... »

Mort de Valéry, retrait relatif de Claudel, mise à distance du surréalisme, l'après-guerre poétique se caractérise par une sorte de vide apparent. En fait, ça n'est pas à proprement parler un vide, c'est une redistribution de l'espace, on pourrait même dire une pulvérisation de l'espace (par rapport à la très relative homogénéité de l'avant-guerre et à l'un peu moins relative homogénéité de la guerre). Il y a des œuvres, singulières, qui se continuent ou qui s'amplifient, se radicalisent (dans le creusement de leur différence), et qui sont comme séparées les unes des autres, sans liens évidents entre elles : il y a Saint-John Perse, en position d'« exil » aux États-Unis (jusqu'en 1957), de solitude hautaine et dialoguant avec les éléments, la Nature ; il y a René Char, qui surgit du silence du maquis avec les *Feuillets d'Hypnos* en 1946 et qui choisit délibérément le retrait, l'écart, une certaine forme de résistance verbale et d'obscurité souveraine ; il y a Reverdy « retiré » définitivement à Solesmes depuis 1926 ; il y a Pierre Jean Jouve, en « situation de silence », tout à la fois subi et revendiqué (« Mon ouvrage passe généralement pour hermétique et difficile, et ma vie est exclusivement vouée à cet ouvrage. En un temps vulgaire, où toute activité est objet de publicité, voilà le secret. ») ; il

y a Supervielle, transparent, discret, intimiste ; il y a Antonin Artaud qui, revenu de Rodez (et des séances d'électrochocs), retrouve Paris et la clinique Delmas, à Ivry, et la solitude profonde, infranchissable (après la séance du Vieux-Colombier : « Je me suis rendu compte que l'heure était passée de réunir des gens, même pour leur dire des vérités et qu'avec la société et son public il n'y a plus d'autre langage que celui, des bombes, des barricades et de tout ce qui s'ensuit ») ; il y a Eluard et Aragon qui, dans ce tableau, font en apparence un peu exception, parce qu'ils vivent et écrivent à l'intérieur d'un horizon commun, et porteur, et dans une certaine mesure protecteur, celui du parti communiste ; mais il y a aussi Henri Michaux, quasiment invisible, qui, après les « épreuves » et les « exorcismes », « cherche une issue » dans la peinture et bientôt l'expérience de la mescaline, et Ponge, jamais plus isolé qu'en cette période depuis qu'il a quitté (en 1947) le parti communiste, et même, ce qui est tout aussi grave, le parti de la « poésie », engagé qu'il est dans l'exercice de ce qu'il appelle la « rage de l'expression », sans modèles, sans garantie aucune (il inquiète beaucoup son ami Jean Paulhan). Mis à part les éventuelles rencontres, les éventuelles amitiés, rien à voir, du point de vue de l'écriture, de ce qui l'ordonne, et l'informe, entre ces écrivains. Le lecteur qui pouvait, à distance et sans peine, saisir ce qu'avaient poétiquement de commun tels poèmes de Breton, Péret, Éluard, Aragon, etc. (du temps où ils partageaient quelques certitudes et quelques rêves) se trouve au contraire tenté d'esquisser le petit jeu des face-à-face (scolairement bien attesté en France) : Ponge et Michaux (Ponge regarde la pomme à distance, Michaux souhaiterait au contraire ne faire qu'un avec elle), Saint-John Perse et René Char (l'un toujours plus long et continu, l'autre toujours plus bref et fragmentaire), etc. Ou bien encore : est-il simplement possible de penser ensemble le silence de Reverdy, sa parole silencieuse, noir sur blanc, et la glosso-lalie pulsionnelle d'Artaud, ou l'obscurité lumineuse, aveuglante, de René Char et l'obscurité grave, issue des combats d'une conscience chrétienne en proie à l'« inconscient, la spiritualité et la catastrophe »

dans l'œuvre de Jouve? Des oppositions, des contradictions, qui, à l'œil nu, paraissent plus importantes que ce qui pourrait rapprocher ces œuvres et donner lieu à quelque chose comme une définition un peu générale, un peu englobante du phénomène poésie, de l'opération verbale poésie. Il faudrait (mais ça n'est pas le lieu ici) descendre dans chacun de ses puits pour tenter de dire ce qui irréductiblement les qualifie, la façon dont ils négocient leur rapport à l'héritage (Rimbaud pour Char, Mallarmé pour Ponge, Baudelaire pour Jouve, par exemple) et inventent mot à mot (et parfois hors des mots, comme Artaud ou Michaux) cette « poésie » qui pour aucun d'entre eux n'est un donné, un acquis, une langue connue d'avance.

Précisément, c'est sur ce point peut-être qu'il convient d'insister un instant : on a le sentiment, je viens de le suggérer, que, rendue à elle-même, la poésie va de nouveau se poser ses propres questions, se soumettre à la question (de ses fondements, de sa possibilité, de ses pouvoirs, de sa signification, etc.), entrer dans une ère « problématique ». C'est vrai, mais sans doute faut-il ici se contraindre aux nuances : très vrai pour quelques poètes (Jouve, Reverdy sans doute, Ponge, Michaux, assurément, et le Bataille de la *Haine de la poésie*, et Artaud pour qui le mot ne devait plus avoir qu'une signification bien lointaine), un peu moins pour d'autres. Si des poètes comme René Char et Saint-John Perse ont un point commun, au-delà de l'incompatibilité de leur pratique formelle, c'est qu'ils *croient* à la poésie, et qu'ils croient à la toute-puissance du langage utilisé dans certaines conditions. Michaux écrit et peint contre les mots, Ponge tente de parler « contre les paroles », l'un et l'autre, chacun à sa manière, mais avec autant d'intensité rageuse, vivent leur « ouvrage » comme acte de résistance, de méfiance, d'incroyance pourrait-on dire. À l'inverse de l'Éluard et de l'Aragon de l'époque, les deux poètes les plus religieux, d'une certaine façon : il va de soi pour eux que la poésie fait le lien entre le singulier et le collectif, va, ne peut qu'aller, de l'horizon d'un seul à l'horizon de tous, est le lieu d'un partage, presque d'une communion (le mot est juste pour Éluard et sa religion de l'amour) :

un « communisme » poétique (ou par la poésie) est donc possible, désirable, vécu, la poésie porte l'espoir, tous les espoirs, et comme telle ne saurait faire l'objet d'aucun procès en légitimité. C'est bien Char qui prononce : « À chaque effondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir. » Preuve qu'il n'est pas besoin d'appuyer cette légitimité sur autre chose que la poésie elle-même (une idéologie par exemple) ; elle est d'autant plus forte de ses propres forces, une fois effondrées toutes les pseudo-certitudes, valeurs sociales, religieuses, politiques : René Char (ou « le poète » puisque ici il définit un rôle) croit en l'avenir, en l'inscription prophétique de l'avenir dans la poésie oraculaire, hermétiquement oraculaire ; en la poésie qui dit la vérité, de la vérité ; en la poésie, c'est une autre de ses formules, « connaissance productive du réel ». Et cette foi (héritée des romantiques) en la poésie chemin vers la connaissance (ou la Connaissance), c'est bien elle que l'on retrouve d'un bout à l'autre du discours prononcé à Stockholm par Saint-John Perse lorsqu'il y reçut le prix Nobel en 1960 : parallèle entre la Poésie et la Science, exaltation de l'intuition fulgurante comme instrument de cette connaissance, aspiration à faire de la poésie un mode d'approche du « réel absolu », etc. Il y a donc bien chez tous ceux-là ce qu'il faut appeler un optimisme conquérant : la poésie se justifie pour eux d'être une arme, ou en tout cas un instrument aux immenses capacités virtuelles, une valeur, une des formes les plus achevées (et les plus sacrées) que puisse prendre l'« honneur des hommes », salvatrice ou rédemptrice, réconciliatrice, bienfaisante et nécessaire.

Il fallait rappeler ces quelques faits : la poésie que nous disons « contemporaine » est immédiatement contemporaine (en termes temporels) des œuvres et des poètes dont le nom vient d'être cité, elle est immédiatement contemporaine (en termes théoriques) des problèmes que ces œuvres soulèvent ; essentiellement : désormais sans définition, ou si l'on préfère, ouverte à une infinité de définitions possibles, ce qui rend évidemment difficile d'en parler, d'en parler généralement, en tant que « la » poésie. « La poésie » n'existe

pas, n'existe plus, ce qui ne signifie pas, bien sûr, le tarissement de la pratique poétique, mais simplement que la poésie vit son état de crise, sans doute *de* son état de crise, un état critique et autocritique permanent qui est certainement sa seule définition possible aujourd'hui, qu'on s'en réjouisse et qu'on la veuille porter à son maximum d'intensité dévastatrice (comme l'a fait en son temps Rimbaud, comme l'ont fait de nos jours Francis Ponge et Denis Roche), ou qu'on le déplore en tentant de restituer à la poésie quelque chose de son intégrité ancienne, de ses anciens pouvoirs. La question est ouverte, la poésie est ouverte à ses questions : celle de sa spécificité (certains y croient très fortement, comme Jacques Roubaud ; certains n'y croient plus), celle de sa relation à son histoire, à différents moments de son histoire, à l'évaluation de l'héritage (prosodique notamment), celle de sa relation à des traditions autres, à d'autres langues, celle de la validité de l'expérimentation dont elle est le lieu depuis maintenant un bon siècle, celle du lieu de son effectuation (le livre est le lieu, de Mallarmé à Jabès, de Blanchot à du Bouchet, mais pour d'autres la page et le livre ne sont que les tombeaux de la parole vive), celle de sa capacité à dire l'être, ou à en suggérer le manque, celle de son occultation sociale, de ses raisons, celle même, évidemment, de son existence, etc. Toutes ces questions sont liées. La difficulté réside dans le fait que les réponses, théoriques ou pratiques, apportées à chacune d'entre elles ne suffisent pas à conformer ce que l'on pourrait appeler une « doctrine », simplement opposable à d'autres « doctrines » du même genre, dans un paysage symétriquement ordonné, et surtout, bien sûr, ne suffisent pas à définir ce qu'une œuvre singulière effectue, dans son développement singulier, dans ses contradictions spécifiques, dans son indifférence éventuelle à toute problématique constituée (puisque parfois certains groupes de réponses conduisent à de fragiles cohérences par quoi se constituent des « groupes », des « collectifs » autour d'une revue par exemple, etc.). Le premier constat objectif devrait être celui de la complexité mouvante de la situation.

C'est Valéry qui titrait l'un de ses textes critiques, paradoxalement, avec un rien de provocation « juste » : *Victor Hugo créateur par la forme*. À n'en pas douter, un des phénomènes qui frappera le plus le futur lecteur de cette poésie du second demi-siècle, c'est la formidable activité formelle dont elle aura été le lieu. Nous commençons peut-être à disposer d'un peu du recul nécessaire pour évoquer sans passion excessive ce temps (les années soixante, et jusque vers 1975) où les poètes (ou du moins certains d'entre eux), alliés à d'autres acteurs de la scène intellectuelle (des philosophes, des linguistes, des psychanalystes, des sémioticiens, des poéticiens, des romanciers en rupture de roman « balzacien », etc.), créaient des revues, des groupes, des collections chez les grands éditeurs, pénétraient l'espace de la critique universitaire, exerçaient une influence au-delà d'eux-mêmes, de leurs territoires immédiats ou « chapelles » (comme disaient leurs détracteurs). On ne peut passer sous silence ici le rôle central qu'a pu jouer, en cette période convulsive (et enthousiaste, scandée par le mois de Mai 1968), la revue *Tel Quel*, dont il faut dire qu'elle ne fut jamais en rien une revue « de poésie », mais qu'elle fut éminemment le lieu où se répercuta, sur le plan de la création littéraire, l'immense travail de réflexion et d'élaboration théorique alors en cours dans tous les domaines de la connaissance. Il suffit de citer ici les noms d'Althusser, Foucault, Lacan, Barthes, Greimas, Jakobson, et d'évoquer simplement ce que fut, sous toutes ses formes contradictoires, l'idéologie « structuraliste », puis poststructuraliste (le générativisme de Chomsky, la linguistique de l'énonciation issue des travaux de Benveniste, etc.). C'est l'époque de la redécouverte en France de Saussure, puis de ceux qu'on appelle les « formalistes russes », et du Cercle de Moscou, et du Cercle de Prague, des liens productifs qui avaient pu s'établir, hors de France, dans les années vingt, trente, entre linguistes, poètes, poéticiens... Ceci est capital car on voit alors s'organiser en France une ou des « avant-gardes » (du moins ces groupes d'écrivains se vivent-ils comme telles), sur un modèle ou

des références en partie extérieurs au modèle strictement « français », celui de la période surréaliste : et c'est d'ailleurs précisément sur ces bases que devient possible une réévaluation critique du surréalisme et de l'idéologie poétique de ce mouvement caractérisée entre autres par une confiance excessive en l'innocence du langage ; aux yeux des écrivains et poètes qui découvrent d'un même mouvement Jakobson et Khlebnikov, Tynianov et Polivanov, il apparaît de toute évidence que le surréalisme n'a en rien été, comme le suggérait Breton, « une entreprise de grande envergure » sur la langue, mais au contraire s'est fondé sur une dénégation des problèmes linguistiques, de la même façon (et ceci est lié à cela) que son refus de se poser de front les questions de la formalité poétique ont considérablement réduit sa capacité à inventer : sans parler du classicisme de la prose de Breton, on observera que la syntaxe des textes « automatiques » est infiniment en retrait par rapport à la prose de Mallarmé (condensation, déplacements, ellipses...), que les « poèmes en prose » de Breton (*Constellations* par exemple) apparaissent comme des *Illuminations* très assagies, et que le vers libre standard des surréalistes (en général) semble vraiment très peu libre et très peu susceptible (cela est vérifiable) d'une quelconque évolution interne.

Avant de revenir sur quelques-unes des conséquences sur la poésie de cette prise en compte de la langue, du travail dans et sur la langue comme il se disait alors, il faut sans doute indiquer très vite quels furent les effets concrets – ou secondaires – du rôle joué par *Tel Quel* dans ce contexte : de la reproduction d'abord, de l'essai-mage : des revues se créent alors sous influence, et dont certaines vont avoir leur destin propre, jusqu'aujourd'hui (comme *TXT* animée par Christian Prigent) ; d'autres sont issues d'une scission du noyau central : il faut ici citer la principale, *Change*, particulièrement attentive à l'analyse du langage poétique (dirigée par Jean-Pierre Faye, avec des poètes comme Jacques Roubaud ou Paul-Louis Rossi, des poéticiens comme Mitsou Ronat à qui l'on doit l'édition du *Coup de dés* de Mallarmé qui fait aujourd'hui référence) ; d'autres encore

surgissent en réaction violente contre ce qu'ils croient être un théoricisme ou un intellectualisme stérilisant, un terrorisme de l'abstraction : la revue *Chorus* par exemple (animée par Franck Venaille) et qui prône une sorte de nouveau réalisme poétique, en relation avec le nouveau réalisme pictural de l'époque (Monory, Klasen). Un climat donc principalement caractérisé par la tension polémique (d'autant plus vive qu'elle se complique de multiples clivages politiques), mais aussi par le sérieux, voire l'austérité scientifique, des discussions, et la multiplicité des expériences formelles inédites, et l'enivrement de l'audace qui se nourrit du sentiment de « rupture », de subversion, de transgression, ou tout simplement du plaisir spécifique que peut procurer le risque de la recherche.

Le temps n'est peut-être pas encore venu de faire le bilan des acquis de cette période, il n'est toutefois pas impossible de revenir sur quelques points qui ont pu parfois prêter à confusion. Par exemple : il n'y a jamais eu de poésie « telquelienne », il y a eu, dans et à partir de cette revue, une entreprise collective pour redéfinir les tenants et les aboutissants de la « littérature » au-delà de ce que Francis Ponge désignait comme l'ancienne rhétorique (en ruine, selon lui, désormais inutilisable) ; il y eut donc ouverture d'un vaste chantier critique, tentative pour dépasser les notions de « genre » vers quelque chose qui s'élaborait sous le nom de « texte » ou d'une théorie de l'« écriture » en écho avec les recherches de Jacques Derrida. À considérer la production d'alors et qui s'en est suivi, il serait exagéré de prétendre que ce dépassement ait effectivement eu lieu ; le travail d'approfondissement critique en ce sens (celui de Julia Kristeva notamment) a certes permis à chacun de faire avancer son œuvre aux limites de ce qui la bornait (et qui se présentait comme la « modernité » du genre) : nouveau roman pour les « romanciers » (Philippe Sollers, Maurice Roche), poésie telle qu'elle se pratiquait du côté de l'*Éphémère* pour les « poètes » (Marcelin Pleynet, Denis Roche, Jacqueline Risset) ; certainement les frontières étaient-elles ressenties comme floues et impertinentes, les exemples assidûment médités d'Artaud,

de Bataille, de Ponge, étant là pour mettre à mal les vieilles oppositions poésie / prose, poésie / roman, pour rendre dérisoire la notion de « poème » dans son acception traditionnelle. Exemple dans ce contexte précis d'une transgression positive des frontières génériques est l'œuvre de Maurice Roche : de *Compact* (1965) à *CodeX* (1974), et sous-titré « roman » (pour la présence d'une essentielle composante narrative), cet ensemble fonctionne musicalement (et typographiquement) comme une mise en jeu crépitante de l'inconscient du langage (lapsus, jeux de mots, collages intersémiotiques, etc.) : soit tout aussi bien comme relevant d'une opération poétique sur la langue, ou simplement de la « poésie », si l'on veut bien accepter de ne pas réserver ce terme aux traités de versification. En ce sens, bien sûr, il est tout à fait justifié de retrouver aujourd'hui Maurice Roche (« romancier ») dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » aux éditions Seghers. D'autres, on le sait, comme Philippe Sollers, sont, avec le temps, « revenus » de leurs illusions expérimentales (retour au roman-roman). Quant aux poètes dont je citais le nom, au plus fort de leur activisme textualiste, ils étaient et restaient « poètes », même s'il s'agissait pour eux (Denis Roche en tête) de proclamer quelque chose comme la mort de la poésie, d'en accélérer le « pourrissement », ou, à tout le moins, d'en effectuer la critique la plus incisive (aux côtés de Lautréamont, pour Pleynet, ou de Cummings, d'Olson ou de Pound pour Denis Roche). Il y a donc bien eu de la poésie à *Tel Quel*, mais pas de poésie telquelienne pour les raisons que je viens d'indiquer (il s'agissait de tout autre chose de bien plus large qui englobait ce que l'on nomme poésie, et même virtuellement, utopiquement, en rendait caduque la notion même), et pour une autre raison aussi, que le recul rend très évidente : c'est que, quelle qu'ait pu être l'intensité des options communes, ratifiées collectivement (« théorie d'ensemble »), on voit bien que l'œuvre de Marcelin Pleynet, celle de Denis Roche, celle de Jacqueline Risset, celle de Pierre Rottenberg, n'ont formellement entre elles rien de vraiment comparable. Cela rend plus que douteuses les considérations hasardées ici ou là

sur l'effet d'« école » qui ne peut viser en fait que des phénomènes marginaux (épigonisme et sous-produits fabriqués « à partir de »).

Une autre remarque s'impose ici : on ne peut nier que ces poètes aient fortement dogmatisé leurs points de vue, ni qu'ils n'aient écrit dans un contexte où pesait l'énorme poids d'un surmoi scientifique (scientiste?). Pour mémoire, ces quelques mots de Jakobson : « Un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà l'un et l'autre de flagrants anachronismes. » Nul doute que certains ont entendu que les poètes eux-mêmes (ce que ne dit pourtant pas directement Jakobson) avaient à participer à l'élaboration d'une « science » de la littérature, sous peine eux aussi de sombrer dans les poubelles de l'histoire (poétique). L'idée répandue est que cette dictature du savoir aurait stérilisé bon nombre d'écrivains, aurait soumis bon nombre d'autres à la toute-puissance de schémas théoriques extérieurs, étrangers à toute nécessité de création. On observera tout d'abord, non sans amusement, que les principaux modèles « linguistiques » d'explication de la poésie, alors en vigueur, trouvaient leur point d'application privilégié sur la poésie « classique » (de Louise Labbé à Baudelaire), une théorie comme celle du « parallélisme » (Jakobson), ou de la prévalence de la métaphore en poésie sur toute autre figure (*id.*) étant somme toute fort peu adaptée à la réalité concrète de la poésie « moderne », qu'il y avait, en fait, partiellement un décalage entre la « science » de la poésie (ou ce qui voulait se constituer comme telle) et la production expérimentale... À la vérité, ni plus ni moins que Ronsard, Hugo, Rimbaud, Mallarmé ou Valéry, les poètes produisaient la théorie de leur pratique, parfois dans leur poésie même (Michel Deguy), parfois à côté de leur poésie (Jacques Roubaud), parfois simplement par leur poésie (Denis Roche et ses « démonstrations » par l'exemple), ils la faisaient dans un contexte épistémologique (linguistique, poétique, rhétorique, etc.) qui nourrissait leur réflexion, sans doute infléchissait leur imaginaire et leur pratique, mais en aucune façon, au contraire,

ne les empêchait de s'accomplir dans ce qu'ils avaient de plus singulier, de plus irréductible, indépendamment bien sûr de toute adhésion doctrinaire. Il n'est guère possible aujourd'hui de parler de stérilité quand on mesure l'ampleur d'œuvres comme celles de Roubaud, Pleyne, Roche, Deguy...

Un des aspects sans doute les plus mal compris de cette période et de ses conséquences encore largement perceptibles aujourd'hui est celui qui concerne la crise interne, la mise en crise de la poésie (parfois avec quelle violente agressivité) par elle-même. C'est une vieille histoire (Corbière, Rimbaud...) qui se perpétue avec Ponge, le plus anti-poète des poètes, et qui trouve en quelque sorte son point d'aboutissement symbolique avec Denis Roche et son *Mécri* en 1972 : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. » L'enjeu n'était pas, n'a jamais été, pour aucun de ceux dont je viens de citer les noms, purement « formel » : certes, Denis Roche s'en prend (joyeusement, faut-il le préciser?) à la métrique, à l'intégrité du vers « libre » et à ses pseudo-libertés qu'il met à nu et à cru sur le pal d'une poésie et d'une prosodie défiguratives, « énergomènes » ; mais il s'agit en fait de tout autre chose, qui met en cause la « poésie » elle-même, le poétisme, le « ronron » idéaliste, sublimant, avec quoi on ne cesse de l'identifier. Je ne puis revenir ici sur les attendus du procès, je préfère insister sur le fait que cette négativité ne trouve toute sa signification que par rapport à une série de propositions positives, autrement : pour Denis Roche lui-même c'est la prosodie inédite des *Dépôts de savoir & de technique* (le « cadrage » arbitraire du « chant général » des hommes et des choses), la recherche au-delà du principe de poésie par les voies de la photographie, du journal intime, d'un traitement « neutre » de la fiction, etc. ; pour d'autres (je pense à Christian Prigent et aux écrivains qui partagent son aventure au sein de la revue *TXT*, Verheggen, C. Minière, E. Clemens...), c'est l'approfondissement systématique de la « monstruosité » à l'œuvre dans l'écriture, c'est le refus de parler la « bonne langue frontale » qu'on dit maternelle, toujours étrangère, vécue dans le malaise, l'angoisse

(« langst » écrit Hubert Lucot), c'est la recherche forcenée de cette pré-langue (précodée, présymbolique, préassujettie) qui serait faite (je cite Christian Prigent) « d'énergie, de souffles, de rythmes », qui « n'exige aucun service, ne milite pour aucun horizon communautaire, et n'a d'autre interlocuteur que l'insensé de l'expérience, l'intimité trouée de l'inconscient, la jouissance drôle du dérapage des langues. Sa valeur réside dans l'intensité de ses actes ». Energie, rythme, souffle, psalmodie oralisée, démarche régressive vers « le fond où se génère la langue », prise en compte de ce que Fonagy appelait les « bases pulsionnelles de la phonation » : on est plus proche ici d'Artaud et de sa glossolalie, de Khlebnikov et de la « langue zaoum » (ce poète parlait du « jeu de la voix hors des mots ») que d'un quelconque « formalisme » linguistique, très loin en tout cas d'une poésie qui pourrait être qualifiée d'intellectuelle ou d'abstraite...

Tout se passe comme si « l'entreprise de vaste envergure » sur la langue, cette fois-ci, en effet, avait été accomplie, et qu'elle avait donné lieu à un effort sans précédent pour sortir de la « crise de vers » annoncée par Mallarmé : par la réévaluation systématique de la tradition (les troubadours, le sonnet, la guerre de succession alexandrin / vers libre, etc.), par l'expérimentation systématique de solutions prosodiques « autres » (de Jude Stefan à Jacques Reda, de Bernard Vargaftig à Joseph Guglielmi, de Paul-Louis Rossi à Danielle Collobert, d'André du Bouchet à Jean Tortel, notre poésie contemporaine peut être lue comme un extraordinaire chantier de recherches par une redéfinition du *vers*) ; soit donc, si l'on veut, un renforcement de la poésie en ce qu'elle a de spécifique. Mais aussi bien, d'un autre côté, cette libération de la productivité formelle, une fois accomplie, s'est trouvée libérée du même coup la capacité de la poésie à se nier elle-même, à se déplacer hors de ses propres limites, hors de toutes ses définitions, à proprement dire « hors d'elle-même », décidément et délibérément « excessive »... Quoi qu'il en soit, dans un cas comme dans l'autre (la poésie elle-même, en elle-même et à la recherche d'elle-même, de ses formes possibles, ou la poésie contre elle-même,

hors de ou au-delà d'elle-même), il serait abusif de prononcer le mot de « formalisme » : la conscience formelle, critique ou constructive, n'est en rien le fétichisme de la forme, et toute cette poésie, en ses œuvres vives (non bien sûr en ses répétitions académiques), est « créatrice par la forme » pour en revenir à la formule que Valéry utilisait à propos de Hugo...

Un « formalisme » poétique, euphoriquement assumé, est pourtant possible, et c'est du côté de l'Oulipo, « Ouvroir de littérature potentielle », fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, qu'il faut le chercher : son but avoué est de promouvoir une littérature nouvelle à partir de l'exploitation rationnelle, calculée, des propriétés du langage, en s'appuyant sur la notion centrale de contrainte ; réactivation des contraintes héritées, exploration, invention, de contraintes inédites, aptes à créer, engendrer, produire un nombre infini de textes nouveaux et d'un nouveau type de textes (contraintes alphabétiques, phonétiques, numériques, etc.) : « Le champ des axiomes métriques possibles est vaste, dont bien des vers nouveaux seront déduits. » Dans la tradition, revendiquée, des Grands Rhétoriciens, ou d'un écrivain comme Raymond Roussel. Il suffit de mentionner deux titres : les *Cent Mille Millions de poèmes* (c'est-à-dire de sonnets) de Raymond Queneau lui-même (1961), et l'extrémiste *Alphabet* (1976) : « Chacun des 176 textes de ce recueil est un onzain, dont chaque vers a onze lettres. Chaque vers utilise une même série de lettres différentes, quelque chose comme une gamme, dont les permutations produiront le poème selon un principe analogue à celui de la musique sérielle... » Comme il se doit, Georges Perec situe son entreprise « sous l'ombre tutélaire » de la *Délie* de Maurice Scève et dans le prolongement des recherches de Jacques Roubaud sur le sonnet (1970). Alors même que va s'affaiblissant l'influence des principaux courants porteurs des idéologies du formel (et que les groupes et revues des « avant-gardes » constituées vont s'autodissoudre), l'Oulipo, dont les objectifs, il est vrai, restent intralittéraires, ou intralinguistiques, voit son travail en quelque sorte renforcé par

la fondation, en 1982, de l'ALAMO, « Atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs ». Vingt ans après, ce sont les mêmes principes qui animent les écrivains et les informaticiens qui le créent : faire avancer la connaissance du « phénomène littéraire » avec la complicité des poéticiens (élaboration d'une théorie du rythme par exemple), mais aussi produire (« engendrer et traiter, par tout procédé faisant appel aux techniques informatiques tout type de texte, avec des ambitions esthétiques avouées... »). Le programme est clair, il oppose aux « modes d'écriture conventionnels » les « tentatives nouvelles d'écriture » qu'on espère bien voir déboucher sur la réalité d'une écriture nouvelle. Dans ce contexte, l'accent peut être mis tout aussi bien sur le raffinement des contraintes (les machines démultiplient leur puissance) que sur la notion de combinatoire (dans la lignée du recueil exemplaire de Queneau). Le formalisme oulipotalamien apparaît donc bien lui aussi, à sa manière, comme une des réponses modernes au surréalisme poétique, aux subjectivismes, aux romantismes... Par un paradoxe apparent (et qui pourrait être plus qu'une coïncidence lexicale), ces ennemis de l'« écriture automatique » font revenir quelque chose comme une écriture automatique (ou automatisée) ; il est vrai qu'ils se méfient du terme et préfèrent, à cause de l'ambiguïté, celui d'« assistance » par les machines : « Il n'y a pas d'œuvre significative qui puisse résulter d'une procédure purement automatique [...] lorsqu'un algorithme produit des textes résultant d'une construction combinatoire, la valeur du texte obtenu est directement liée au talent de l'auteur qui a organisé une telle situation combinatoire. » L'auteur de ces lignes, Paul Braffort, poursuit en expliquant que le développement de l'outil informatique ne va pas dans le sens de l'« asservissement » de l'écrivain, du créateur, encore moins de sa disparition, mais au contraire de sa libération, d'un renforcement et d'un élargissement de ses pouvoirs : « une ouverture à des possibilités nouvelles dans la manipulation du langage ». Une des utopies du projet est tout de même la redéfinition radicale de la notion d'écriture et de lecture (ou des positions de poète et

de lecteur) : de quoi l'auteur est-il l'auteur? du logiciel? du poème produit? Mais le texte produit c'est celui qui est lu par le lecteur : Queneau est bien le poète responsable du dispositif permettant au lecteur de construire, par sa lecture, autant de poèmes qu'il voudra (ou pourra lire)... La notion d'écriture aléatoire porte atteinte, c'est un fait essentiel, à la « notion d'auteur, de créateur, de « poète » au sens ancien ; d'un autre côté, si le lecteur devient à son tour producteur, on voit se profiler une des réalisations possibles de la prophétie de Lautréamont (que les surréalistes de leur côté avaient cru pouvoir réaliser par la pratique de l'écriture automatique) : « La poésie sera faite par tous, non par un. » Quel que soit le degré d'engagement du poète dans l'élaboration de la « matrice » productive, ou son talent, ou son génie, il y aura nécessairement un moment où le texte lui échappera (le dispositif est même fait pour cela), où la structure parlera toute seule, et pour produire des énoncés « vides », non seulement vides de toute instance énonciatrice, mais aussi indifféremment « absurdes » que n'importe quel vers surréaliste (« un sang mutile les fosses crépusculaires par un glaive fertile », etc.) ; l'intérêt de telles tentatives est-il purement conceptuel? les haïkus programmés dans ces conditions ne sont-ils que des simulacres de haïkus, des haïkus « pour la forme » ? Un formalisme radicalement assumé conduit nécessairement à ce genre de questions. Et le lecteur se rend bien compte que ce que produisent ces poètes, indépendamment d'œuvres marquantes mais qui toutes sont surdéterminées autrement (par un « projet d'écriture » ou une expérience, ou un jeu lucidement transgressif des contraintes ou « règles du jeu », le grain de sable d'un « je » dans le jeu, en somme), ce sont ces questions elles-mêmes, posées à la poésie, aux lois du langage, à la notion d'« œuvre » personnelle et d'originalité, aux fondements des jugements de valeur esthétique, au processus de la création par les mots, etc. On aurait tort sans doute de considérer l'Oulipo et ses prolongements comme une sorte de cour de récréation : on peut se rendre compte que sur bien des points (questions et propositions de réponse) le « ludisme » oulipien recon-

duit l'inquiétude et le questionnement de poètes comme ceux de la revue *Change* par exemple, même si les accents se déplacent. L'Oulipo est bien, parmi d'autres, concurrents, contradictoires, complémentaires, l'un des lieux où s'est élaborée, exercée, cette « conscience formelle » qui caractérise tout un versant de notre poésie contemporaine : en cela, il est et reste profondément significatif.

Un des événements qui marqueront ces dix dernières années en France, c'est le retour d'un vieux refoulé : la voix. « Dire la poésie... » Il est vrai que dans la période immédiatement précédente un très petit nombre de poètes auraient accepté de se soumettre au ridicule d'une « lecture publique » (le spectre de la déclamation, la niaiserie de la profération...). La poésie, le poétique étaient alors placés sous la dominance de l'écriture comme telle, de l'écriture inscrite, de l'écriture, pourrait-on dire, a-phone, ou, en tout cas, de la transposition du corps (pulsionnel, vocalisant) dans l'espace de la page. À partir des années soixante-dix, et le phénomène ira s'amplifiant par la suite, on assiste, sous l'influence, notamment, du modèle américain, mais aussi, bien sûr, en corrélation avec l'affaiblissement des idéologies strictement textualistes, avec une prise de distance envers le radicalisme ou le dogmatisme « scriptural », à une levée des inhibitions, à la multiplication des lectures publiques, et des lieux de lecture, etc. À nouveau, on « entend » la poésie, et même toutes les formes possibles de la poésie.

Pour certains, cette situation est extrêmement libératrice : tous ceux qui, depuis le début des années cinquante, s'étaient en quelque sorte fait une spécialité de la poésie orale reviennent en force sur le devant de la scène. Il faut peut-être rappeler le rôle d'Isidore Isou qui, en 1946, avait inventé ce qu'il appelait le « lettrisme » (et sa poésie a-sémique, ou, pourrait-on écrire, « sonique », ou « lettrique », évacuant totalement le sens au profit de la seule mise en valeur de la substance sonore ou graphique du langage, conçue comme sa substance primitive). Mais plus que le lettrisme au sens étroit (dont l'influence sur la poésie reste mineure), c'est le postlettrisme, ou

lettrisme hétérodoxe qui peut faire ici référence : François Dufrêne, dont le texte *La Cantate des mots camés* (1976, le titre vaut pour un manifeste et rappelle, par dérision, cet autre manifeste indirect de la poésie « plastique » que fut *Émaux et Camées*) est un modèle du genre « poésie sonore » ; il s'agit d'une grande œuvre « lyrique », au sens musical (cantate), fondée sur la généralisation de la rime puisque Dufrêne utilise, d'un bout à l'autre de son poème, l'homophonie comme principe générateur absolu... Il y a donc, dans la préhistoire de cette poésie sonore, le lettrisme d'après-guerre, ses métamorphoses (de même sans doute qu'en amont il y a les expérimentations dadaïstes et futuristes), mais aussi, dans l'histoire plus immédiate, une autre source, venue d'outre-Atlantique : ce sont les poètes de la beat generation, les fils de Jack Kerouac (Brion Gysin, John Giorno, Lawrence Ferlinghetti...) très vite devenus parisiens : les premières lectures à Paris du plus grand des poètes de cette mouvance (Alan Ginsberg) ont lieu vers 1957. Leur poésie est très orale, vocale, musicale (ils ne dédaignent pas d'avoir recours à la musique pour accompagner leurs textes), en prise directe avec le « vécu moderne » (ville, drogue, violence, sexe) ; on pourrait la définir comme une sorte de lyrisme primitif ou plutôt primitiviste, habillée en outre de références insistantes à l'Orient, aux spéculations indiennes sur l'énergie, le souffle, la parole, le corps, et l'hindouisme, le bouddhisme zen ou tantrique... C'est ainsi qu'en France, à la fin des années cinquante, surgissent des poètes qui se réclament de ce qu'ils baptisent « poésie sonore » (ou, puisque l'étiquette peut sembler un peu restrictive, poésie action, poésie directe, ou concrète, etc.) : ils se nomment Henri Chopin (qui enregistre en 1959 des « audio-poèmes ») et Bernard Heidsieck, qui écrit en 1955 ses premiers poèmes-partitions, limitant la page à ce qu'il appelle un rôle de « tremplin » et qui passe très vite à l'usage du magnétophone. Heidsieck : « 1955 : nous étions fort peu, je crois, à tenter de renverser l'ordre des facteurs, à vouloir projeter le texte hors de la page, à chercher à rendre à nouveau le poème "actif", alors que, passif, il ronronnait ou somnolait au plus profond de la page – alors

bourrée de “résistance” ou devenue quasi blanche – et que sa plus exquise extase ou coquetterie suprême était ni plus ni moins (ah ! cette inflation d’images et/ou cette beauté du Vide) de se jouer du lecteur sinon même de le fuir. Fort peu, donc, à hisser le texte hors de la page, hors du livre, à le catapulter, vaille que vaille, hirsute, peu importe, vers autrui ; dans un renversement dynamique et dans un intense souci de re-communication ou de dialogue. » Ces propos sont révélateurs ; tout d’abord Heidsieck, indépendamment de leurs contenus (ici non spécifiés), pense la poésie, le poème en réaction contre une situation jugée asphyxiante ; il semble vouloir définir quelque chose comme une troisième voie entre deux pôles contradictoires, complémentaires, complices inversés l’un de l’autre, entre lesquels se débattrait la poésie contemporaine : l’inflation d’images d’un côté (un surréalisme aggravié), la vacuité, la blancheur, l’iconoclasme radical de l’autre (un mallarméisme exténué) ; il ignore, ou feint d’ignorer, toute la production « formelle » influencée par les « avant-gardes » théoriciennes. En second lieu, la définition qu’il cherche de cette voie de sortie (ou de salut) est intimement liée à une critique radicale du livre : le poème doit sortir de la page et être projeté dans la *vie*. Lieu du sommeil ou de la mort, le livre est un tombeau. Proximité, bien sûr, de certaines spéculations surréalistes : mais ce livre, bien que définissant, en théorie, la poésie hors de toute inscription culturelle (le musée, la bibliothèque...), s’est retrouvé, on le sait, et du fait même de ses principaux acteurs, muséifié, bibliophilisé... À l’extrême opposé aussi de tout ce qui, de Mallarmé (relu après Maurice Blanchot) à Edmond Jabès, s’inquiète d’un « livre à venir ». Dans le contexte de résurrection optative de la poésie telle que la définit Heidsieck, le livre appartient au passé. Enfin, et ceci est lié à cela : ça n’est pas tant par ce qu’elle dit (ou censure) que la poésie est « coupée » de ses lecteurs potentiels, mais en tant qu’elle est écriture (inanimée), qu’elle repose dans le cimetière des bibliothèques, prisonnière de la blancheur et de la poussière du papier. L’en sortir, la pousser hors, c’est lui faire

retrouver son public, la réconcilier : « Le poème réintègre la société. La lecture publique comble son souci de communication. »

Le discours qui accompagne ces pratiques n'est pas, on s'en doute, exempt de tensions. En voici une : la sortie hors du livre n'est pas seulement présentée comme une nécessité mais comme correspondant à un état de civilisation : à la suite d'Apollinaire, des futuristes, etc., les « poètes sonores » pensent que les « nouveaux médias électro-acoustiques » (Bernard Heidsieck), les « nouvelles technologies » (Jean-Jacques Lebel), magnétophones, magnétoscopes, cassettes, disques, vidéodisques, etc., modifient les conditions de notre perception du monde, notre conscience, notre rapport à la langue, à la communication ; la nouvelle civilisation dans laquelle nous sommes déjà implique une nouvelle poésie, de nouveaux modes de production et de divulgation ou de circulation de la poésie. À certains égards, comme les « alamistes » qui voient en l'ordinateur un multiplicateur de progrès, ils disent leur confiance en la « machine ». « Entrée des machines », titrait un jour Denis Roche (raturant l'ex « Entrée des médiums »...). Mais cette tendance technophile s'accompagne chez eux d'un discours exaltant l'instinct, la spontanéité, l'improvisation, ce qu'ils appellent la « vie », dans ses manifestations les plus immédiates, voire les plus sauvages : pour les primitifs des temps nouveaux, la tension se résout dans l'euphorie prophétique : « La poésie n'est-elle pas toujours "orale" en début de cycle (de la Grèce antique à la poésie médiévale en passant par celle des cultures dites « primitives ») ? Or ne vivons-nous pas la culture primitive de notre tribalisme planétaire ? Celle d'un nouvel âge ? »

Un autre conflit semble traverser ce champ, et qui mérite d'être désigné dans la mesure où il ne fait que répéter une contradiction fondamentale à notre tradition (elle oppose la Pléiade aux Rhétoriciens, les Parnassiens aux Romantiques, etc.) : voilà une poésie qui, dans beaucoup de ses réalisations, se veut aussi directe que possible (Ginsberg : « Le sens principal, c'est la spontanéité, l'ouverture et l'élégance dans le chaos... comme le monde même. C'est-à-

dire travailler avec la confusion. Garder l'ouverture du cœur et faire usage de l'espace du moment acceptant cet espace sans conflit dans l'harmonie... »), aussi « lyrique » qu'on peut l'espérer ; non seulement parce qu'elle chante, mais aussi parce qu'elle se fonde sur une idéologie de l'expression, de l'éjaculation expressive (Ginsberg encore, et non Musset comme on pourrait presque croire : « La poésie est une sorte d'articulation rythmique des sentiments. La poésie est une sensation qui commence quelque part au creux du ventre, et monte dans la poitrine et sort par la bouche et les oreilles et devient chant, gémissement ou soupir »). Or on pourrait multiplier les exemples de poèmes « sonores » qui relèvent explicitement d'un processus de *fabrication* n'ayant rien à envier aux plus « formalistes » des productions que j'évoquais un peu plus haut : La *Cantate* de M. Dufrêne (déjà citée) est une pièce hypercontrainte (écrite à partir d'une syllabe dont le retour est ensuite programmé de la façon la plus stricte), ou le grand poème de Michèle Métail *Compléments de noms*, commencé en 1972 en vue de sa « publication orale », et fondé sur l'exploitation systématique d'une des caractéristiques de la langue (la production de génitifs en chaîne), dont la progression est ensuite surdéterminée par toute une série de règles sémantiques, phoniques, etc.

Si cette contradiction improvisation / structuration, expression / fabrication, peut opposer un certain nombre de poèmes (ou fonctionner comme contradiction dynamique à l'intérieur d'un *même* poème), il en est une autre qui, elle, nous conduit aux limites du poème, aux limites de la langue, donc sans doute au-delà de la poésie (si l'on tient à considérer que la poésie se définit comme action dans la langue et sur elle) : à ce point, la question de savoir si la poésie possède une spécificité (par exemple le vers, ou plus généralement la scansion) par rapport à tous les autres arts du langage, se trouve de fait ne plus correspondre à rien. Et ce sont les poètes sonores qui nous conduisent à cette limite : certains d'entre eux (tous ceux dont j'ai déjà cité les noms par exemple) maintiennent l'exigence de la langue dans son articulation (même si de concert, ou par collage, avec

d'autres éléments auditifs et/ou visuels, etc.) ; d'autres au contraire, ont abandonné la poésie « linéaire » (verbale), ils pratiquent une poésie purement « sonore » (ou purement « graphique » comme c'est le cas de certains adeptes de la « poésie visuelle » ou du « spatialisme » de Pierre Garnier), ils travaillent sur un matériau qui *peut* être vocal, mais pas forcément (avec des bruits ou toutes sortes de sons) : dès lors, la frontière est difficile à déterminer entre ce qui relève de la « poésie » et les arts plastiques, ou la musique, ou la danse, ou le mime (dans le cas des « performances » issues de l'ancien happening, et qui a partie liée avec le « body art »). Il paraît évident que figurent pour certains, dans le projet de redéfinition radicale de la poésie, non seulement, ce qui va de soi, la sortie hors du livre, mais la sortie hors de la « littérature » conçue comme un champ autonome : les artistes que présentait Jean-Jacques Lebel lors de la manifestation « Polyphonix 1983 », étaient désignés comme des « créateurs trans-culturels », multimédias...

Le lecteur des pages qui précèdent aura peut-être le sentiment que la poésie contemporaine, tout occupée à s'exercer, à s'engendrer elle-même, à s'interroger sur les outils de cet engendrement, à s'auto-analyser, ou au contraire à se nier, à se retourner activement contre elle-même, s'est éloignée, détournée d'interrogations fondamentales auxquelles on la croyait attachée. Il n'en est rien, évidemment. Ce que nous nommons « crise » de la poésie ne saurait être simplement pensé en termes sociologiques ou « techniques », elle concerne, antérieurement pourrait-on dire, la question (insoluble) du rapport au sens, au Sens, au monde, à la réalité, au Réel, et la capacité du langage à dire ce réel, à l'atteindre ou l'évoquer, etc. La « crise » que désigne Mallarmé n'est pas seulement la crise *du vers*, c'est celle dont il fait état dans *Igitur*, cette « illumination négative » dont il a fait *réellement* l'expérience et qui n'est pas d'abord une question formelle (même si ses conséquences concernent et la langue et la possibilité même de la poésie sous les espèces d'un « chant » eurhythmiquement et régulièrement prosodié, etc.) : « Moi seul – moi seul – je vais connaître le

néant. Vous, vous revenez à votre amalgame. Je profère la parole pour la replonger dans son inanité.» Claude Esteban, dans son essai *Un lieu hors de tout lieu* (1979), remet en perspective, de la façon la plus nette qui soit, les principaux termes du problème. Un noyau : l'éloignement ou la disparition des dieux, de Dieu. La poésie, dès lors, « prend la mesure d'un monde désert, et de son impuissance à lui rendre vie par le truchement des signes eux-mêmes dévalués, désertés de la sève, du sens de l'être ». Les deux « héros » (les deux « Maîtres » pour employer le lexique du *Coup de dés*), Rimbaud et Mallarmé, ont, chacun à sa manière, tenté de faire front : l'un violemment, mais jusqu'au silence : la clef du « festin ancien » est perdue ; l'autre voué à l'hypothèse, à la folie d'un calcul qui se sait inutile, « dément », condamné à l'exercice de l'impossible. Et ensuite ? La poésie est-elle vouée à l'échec ? Que faire de et dans cet exil ? N'y a-t-il qu'une réponse à cette crise ontologique ? On comprendra qu'il ne m'est pas possible, en ces quelques lignes, d'affronter cette question au fond, dans sa complexité philosophique. Il me faudra simplement évoquer quelques gestes, quelques postures poétiques, qu'on voudra bien tenir pour significatives. Claude Esteban suggère que le Claudel de *Connaissance de l'Est* (« Je suis l'Inspecteur de la Création, le Vérificateur de la chose présente, la solidité de ce monde est la matière de mes béatitudes ») indique une voie possible hors le parti de l'« excarnation » (il désigne ainsi la négativité issue du « vertige » mallarméen). Surtout, poète lui-même, il s'inquiète du devenir de la poésie, et, au-delà du constat qu'il dresse, il énonce avec fermeté un souhait : que la poésie de notre temps *renonce* à ce vertige, abandonne « la citadelle d'absence où la folie d'Elbehnon s'est abîmée ». À vrai dire, malgré la puissance de la négativité (qui hante *en effet* notre poésie moderne), le lecteur le moins avisé s'apercevra très vite que, de Claudel à nos jours, un fort courant « positif » n'a cessé de s'affirmer, dont tout l'effort consiste à accueillir ou à célébrer le réel, à tenter de le rencontrer, de s'en nourrir, ou de s'en approcher, à exprimer la douleur d'un exil ou la joie d'une proximité et la plénitude d'une fusion, d'une extase, ou la nostalgie de cette présence exigée.

Pour qu'une position « lyrique » soit pleinement et heureusement assumée, il semble que soit exigée une croyance, ou tout au moins un espoir : la poésie de Hugo était portée par la certitude qu'au-delà du chaos visible, il y avait un ordre, de l'harmonie, du sens ; le dieu qu'il entrevoyait était plus ou moins proche, plus ou moins absent, et le chaos plus ou moins terrible ou panique, mais il y avait un Dieu, il y avait un Peuple, et l'Histoire, le Progrès, la Liberté, la Lumière, etc. On conçoit aisément qu'un lyrisme pur trouvera, a trouvé, dans la suite de Claudel, son lieu d'expression le plus favorable en climat « chrétien » : des poètes comme Patrice de La Tour du Pin, Pierre Emmanuel, Jean Grosjean... Comme toute énumération, celle-ci est plus que discutable. Il faudrait ouvrir ici l'inépuisable dossier « poésie et religion »... Selon que l'accent est mis sur le mal, le fait du péché, et les déchirements qu'ils entraînent (de Baudelaire à Jouve, à P. Emmanuel), ou sur la Création (Claudel) et l'ouverture du verbe à la louange ininterrompue (« La louange est peut-être le plus grand moteur de la poésie [...] La grande poésie depuis les hymnes védiques jusqu'au Cantique du Soleil de saint François est une louange... »), ou sur le mystère, l'inconnu, l'inquiétude (pour une part de l'œuvre de Jean-Claude Renard par exemple), nous sommes bien sûr en face de poésies et de poétiques très différentes : le « lyrisme » est plus ou moins clair, ou obscur (pour J.-C. Renard, la poésie mystique est même obscure par définition, parce qu'elle dit « le mystère d'une Présence qui ne se révèle d'une certaine manière que dans l'absence, le silence et les ténèbres »), plus ou moins éloquent, ou brisé, plus ou moins « religieux » (informé par une Vérité d'ordre théologique ou doctrinale), ou mystique (soumis aux aléas, voire aux dangers, d'une aventure, d'une avancée vers), etc. Il reste que, dans tous les cas, cette poésie est *portée*. Claude Esteban, dans le livre que je viens de citer, se plaisait à opposer Claudel à lui-même : un premier Claudel, celui de *Connaissance de l'Est*, rêvant après Rimbaud de trouver ou retrouver un « verbe poétique accessible à tous les sens », païen, reconquérant, par son écriture, « tout l'horizon circonstanciel du sensible », et un

second, qui soumet sa parole à l'autre Parole, et devient en quelque sorte « le metteur en scène de la parole de Dieu ». Pour ce qui nous intéresse ici, la simple possibilité d'une poésie « lyrique », c'est moins sur cette opposition que nous pourrions insister que sur le fait de la conjuration des puissances de Néant, sur l'existence et l'insistance d'une poésie qui, loin de ne se livrer qu'à l'incessant examen d'elle-même, au recensement et au ressassement de ses impuissances, est en souci du monde, de l'être, ou de la vérité. De ce point de vue, et pour schématiser, quelles que soient les formes que prenne le lyrisme moderne, il peut s'accomplir dans l'horizon ou sous la garantie du Sens, mais il peut aussi se trouver ou se chercher en régime agnostique, athée, voire ouvertement matérialiste. C'est Francis Ponge (épicurien et admirateur de Claudel) qui écrit : « Quand les anciennes mythologies ne nous sont plus de rien, *felix culpa!* nous commençons à ressentir religieusement la réalité quotidienne. » Comment le dire simplement, sans céder à un coupable simplisme ? Ce n'est pas parce qu'un certain lyrisme ne se soutient que de l'adhésion à une Transcendance, que, la foi perdue, les dieux morts, la poésie basculerait inéluctablement dans l'asphyxie de l'autoreprésentation et dans le gouffre du plus rien. Il va de soi qu'un lyrisme de pure immanence se déploie sous nos yeux : toute la poésie de Ponge se place sous le signe de la rencontre jubilante de la réalité, d'un « Oui » à la Nature, d'une pratique de la « réconciliation » et de l'éloge ; certes, il substitue à la signification du monde la simple notion de son fonctionnement (et c'est pourquoi il se méfie d'un lyrisme de surface, de tout entraînement verbal, échauffement enthousiaste, etc.), il reste que, pour lui, la réalité existe, et même existe très fort, et que sa religion du verbe est bien un culte rendu à ce qui est : « Ô Monde ! Monde ovale et merveilleux ! Machine ovale ! Ô l'œuf du ciel ! Ce paysage, comme l'oignon de nos grands-pères ! »

Claude Esteban lui-même, ou Jacques Reda, ou James Sacré, ou Pierre Oster-Soussouev attestent de la présence active, en dehors de toute référence à une Vérité constituée (d'ordre religieux ou

autre), d'une poésie « incarnée », par quoi se réitère certaine forme de résistance au « trou noir »... Une réponse dont les formes, je l'ai dit, peuvent être extrêmement variées ; je me contenterai d'indiquer deux voies, en apparence éloignées l'une de l'autre : celle d'un lyrisme que je dirais volontiers horizontal, ou « dé-chanté », ou, subtilement, « prosaïque » (celui de J. Sacré), celle au contraire d'un lyrisme plus vertical, plus chanté (ou incanté), de célébration ou d'éloge, « poétique » (celui de Pierre Oster-Soussouev). James Sacré accueille dans son poème la description, le récit ; le verset, chez lui, n'est pas le déploiement fastueux de toute la richesse du monde, il est le déhanchement calculé d'une « prose », d'un récit mal assuré, « mal raconté », de même que la langue, au lieu de se tendre et de se hisser, se détend, semble en recherche de sa simplicité : lexicque (« peu de mots, toujours les mêmes », et surtout : « les mêmes que tout le monde »), syntaxe (affaiblissement « oral » de la négation, par exemple) ; résolument *figuratif* (« J'aimerais pouvoir écrire des poèmes très figuratifs / Qu'on verrait dedans sans pouvoir se tromper », ou plus loin, dans cette même *Fin d'après-midi à Marrakech* (1988) : « Parfois j'aimerais que mes poèmes disent des choses qui sembleraient justes / Ou qui seraient un peu comme une énigme dont on va saisir le sens, et cela fait plaisir. / Des choses comme par exemple ces mots de Goethe que rapporte quelqu'un dans une revue : / "il n'y a de poésie que de circonstance". Une poésie en somme pas du tout "pour penser" : "pour vivre". Qui dit "le sentiment d'être / intensément banal". » Pierre Oster, lui, est de ceux qui croient à la vérité, qui pensent que la poésie doit dire quelque chose d'une vérité, « au moins virtuelle ou ténue ». De lui encore, comme de tous ceux qui « construisent » une œuvre, on a plus que scrupule à parler comme si sa poétique pouvait être figée en quelques formules. *Des notes d'un poète* (au tout début des années cinquante qui situent, très haut, ses exigences) à aujourd'hui, le poème de Pierre Oster évolue, s'avance vers la saisie de l'Être de plus en plus, on dirait, sensiblement ; le plus explicitement *métaphysique* des lyrismes est aussi, poétiquement, le plus physique (il parle

de « rhétorique du corps jubilant »). C'est Philippe Jaccottet qui, dans *l'Entretien des Muses*, intitulait sa lecture de Pierre Oster « L'hymne impossible » ; impossible sans doute, infiniment remis sur le métier, tendu vers une perfection hors d'atteinte, mais « hymne » tout de même, et c'est le mot qu'il faut retenir. Il chante. Et ce chant est, fondamentalement, transitif : il célèbre. Il dit le « Tout », l'« Unité », il joue la *continuité* (contre la discontinuité destructrice en quoi il pressent le danger d'une certaine modernité), et l'*ampleur* : « Ne pas sacraliser la page », écrit-il, « tendre avec joie à une éternité de lecture, au déploiement de rouleaux infinis, à des enchaînements qui soient en quelque manière universels. Ne jamais admettre l'absence d'ampleur ». On risquerait de se méprendre si l'on croyait cette poésie exempte de contradictions ; la moindre n'est pas celle de l'un et du multiple ; le poème (« machine à indiquer l'univers ») ne peut dire l'unité qu'à nommer, épeler, se frayer un difficile passage à travers la multiplicité égarante des choses. En sorte que la poésie apparaît bien chez Pierre Oster-Soussouev tout autant comme l'affrontement d'un pluriel immaîtrisable que comme l'étreinte et le rassemblement de l'Unité si ardemment désirée (et dont le poème, en son achèvement, serait une figure).

Je n'ai pas encore prononcé le nom d'Yves Bonnefoy ; il joue pourtant, en cette affaire, un rôle central, irremplaçable. C'est que, précisément, il part de ce fameux point de crise auquel je faisais allusion tout à l'heure : « nous autres qui venons après les dieux » (ou encore : « aucun dieu ne sanctifie plus la chose créée, elle est pure matière, pur hasard... »), mais se refuse à une poétique du désespoir, ou du non-sens, ou de la fuite en avant dans le jeu (des mots). Écoutons-le, il parle du « devoir de donner sens à ce qui est », de « repenser le rapport de l'homme et de ces choses inertes » : « Il faut réinventer un *espoir*. Dans l'espace secret de notre approche de l'être, je ne crois pas que soit de poésie vraie qui ne cherche aujourd'hui, et ne veuille chercher jusqu'au dernier souffle, à fonder un nouvel espoir. » Mais cet « il faut », chez lui, ne débouche ni sur une exaltation de la Présence, ni sur les

gémissements de la dérélition, ni sur un réalisme positif (et rassurant) ; bien plutôt, au contraire, sur ce qu'il appelle un « réalisme initiatique » : sa poésie s'accomplira comme un parcours, comme l'expérience d'un « savoir passionnel », un savoir sans savoir, un savoir négatif (car le lieu et la formule et la présence se dérobent) fondé sur *l'hypothèse du sens*. Ce qui désigne ici Bonnefoy comme une source féconde c'est que, « dans le danger du poème et les contradictions de l'exil », il puisse à la fois faire profession d'espoir et comparer la poésie à la « théologie négative » (négative, certes, l'est encore plus une théologie sans *théos*, et sans *telos*...), il puisse à la fois vivre la disparition du sens, devant la terreur de la mort, et vouloir et penser que l'« acte » de poésie puisse donner sens aux choses muettes, opaques, inertes, faire à la fois preuve (avec Rimbaud) de *Dévotion* (« Aux orties et aux pierres »... , « Aux mots patients et sauveurs... »), et reconnaître la fatalité de l'obscur : « La cérémonie de l'obscur est la fatalité de toute œuvre... »

En 1978, sous le titre d'un texte qu'il consacrait à la poésie contemporaine, Emmanuel Hocquard inscrivait une liste de noms (par ordre alphabétique, bien sûr) : « Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & C^{ie}. » Dans cette « compagnie » auraient pu figurer, outre celui d'Emmanuel Hocquard lui-même, d'autres noms : Claude Faïn, Michel Couturier... , d'autres encore. Tous ceux que, par opposition aux avant-gardes « triomphantes » (celles de l'entre-deux-guerres, relayées par celles des années *Tel Quel-Change*), Hocquard désigne ailleurs comme les principaux acteurs d'une « modernité négative » ; écrivains d'une ère du soupçon, « marquée par des remises en question radicales des règles du jeu et des enjeux et l'écriture poétique ». Il est vrai que ces écrivains, même si jamais ils n'ont formé de « groupe », même si jamais ils ne se sont exprimés ensemble (par voie de manifestes ou autres formes d'intervention militante), constituent une nébuleuse active, effective, aux contours souples. Beaucoup d'entre eux ont

travaillé ensemble, ils ont créé des revues, des maisons d'édition, ils ont eu le sentiment d'appartenir à une « communauté » d'écriture, invisible et forte, et préservant à chacun d'entre eux, puisque non fondée sur une orthodoxie doctrinale, la solitude plénière sans quoi la poésie n'a pas lieu. La majorité d'entre eux se sont tenus en retrait des remous théoriques et polémiques qui ont agité les groupes au cours des années soixante. Certains créaient à l'écart leurs propres lieux de survie (Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach et Michel Couturier à Londres, par exemple), d'autres (comme Jean Daive) commençaient de publier leurs textes dans *l'Éphémère*, tous lisaient Celan, Giroux, Bonnefoy, André du Bouchet, Blanchot, Jabès... Ce qui les caractérise le mieux, semble-t-il, est le fait qu'ils ont su (ou qu'ils ont dû) préserver leur liberté par rapport à ce qui se présentait sous label dogmatique, de sorte qu'ils ont su être attentifs à la richesse des propositions ambiantes, sans être prisonniers de quoi que ce soit, sinon des exigences de leur propre projet : la virulence du travail critique effectué par certains poètes de *Tel Quel* ne leur a pas échappé ; sans qu'aucun lien direct puisse être établi, à l'époque, entre les propositions tranchantes de Denis Roche et le travail « hors définitions » de certains d'entre eux, les quinze ou vingt ans qui nous séparent des faits nous permettent d'écrire que la leçon rochienne (sur le mode explicite et « dur ») n'était nullement contradictoire aux recherches, et aux œuvres a-poétiques, voire anti-poétiques de certains. Le refus catégorique du « poétisme » n'est certes pas une dimension secondaire de cette mouvance, non plus que l'effort (j'y reviens) vers des formes de pratiques « littérales » vers lesquelles Denis Roche lui aussi cherchera, à sa manière (photographie, journal, etc.), « après » la poésie. De la même façon, sans que, pour la plupart, ces écrivains se soient directement impliqués avec les linguistes, les poéticiens, etc., dans les recherches sur la langue de poésie et la poésie de la langue (la « poésie de la grammaire » comme le suggérait Jakobson), les propositions de Royet-Journoud, Veinstein, Albiach, « & Cie » sont évidemment

impensables en dehors de l'horizon d'une interrogation de fond sur la nature linguistique de l'énoncé poétique. D'où la porosité des frontières (j'ai dit que, comme les « fleurs arctiques » de Rimbaud, elles n'existaient pas vraiment) et les rencontres ou les dialogues qui ont pu s'instaurer entre ceux-ci et d'autres, venus d'à côté : Jacques Roubaud ou Marcelin Pleyne, ou Paul-Louis Rossi, etc. Quoi qu'il en soit de ces évidences (la critique de la poésie, la prise en compte de la part formelle et linguistique) qui contribuent à inscrire cette « modernité négative » dans un ensemble qui la dépasse et l'englobe, il faudrait pouvoir dire ce qui fait l'essentiel par ailleurs de toutes ces démarches. Il me semble par exemple qu'à travers un grand nombre de ces livres s'impose quelque chose comme un exercice de l'énonciation (à l'opposé, donc, d'un ludisme de l'énoncé, ou d'une simple manipulation des données structurelles de la langue, ou du vers) : une poésie – voyez Roger Giroux, Danielle Collobert, une partie de l'œuvre d'Anne-Marie Albiach – qui tend à se confondre avec l'effort pour prendre la parole, ou retrouver la parole, ou poursuivre la parole. Une poésie qui serait donc fortement inchoative, toujours commençante ou recommençante, ou surgissante, toujours très proche de son silence, dont elle part et qui l'habite, la troue, la trame, constamment confrontée au vide qu'elle crée en s'énonçant ; et pour cela, jamais convertible en chant, éprouvant plutôt l'impossibilité de la position lyrique, voire, en limite extrême, l'impossibilité même de la parole. Une poésie (c'est *un des* aspects de sa « négativité ») à l'épreuve de l'impossible et du manque, et comme telle non sans liens avec l'expérience mallarméenne (dans les termes où Blanchot tente de la décrire – de l'infléchir ?), avec le versant problématique des propositions de Bonnefoy, ou encore, d'une autre façon, avec Reverdy : ce n'est pas un hasard si l'un des beaux textes critiques d'André du Bouchet (publié en 1951) s'intitule « Envergure de Reverdy » ; le « violent sentiment de manque » qu'il souligne chez Reverdy est précisément ce qui va tendre sa parole, une parole sans appui, sans garantie (tenue « en l'absence de

soutien») qui ne peut en effet (mais le poète est-il libre de *choisir* à ce niveau?) s'accomplir dans l'illusion d'une Connaissance, ou l'exaltation d'une Action, ou la sensation gratifiante d'une Plénitude. Le poème alors s'ouvre à son aventure, à ce qui advient. Tels sont les mots de l'œuvre entière de du Bouchet : cheminement, marche, course, avancée, le texte s'articule dans le trajet qu'il ouvre, trace, institue, à travers les obstacles qu'il rencontre, les écarts qu'il fait, les blancs qui séparent, qui emportent : « Comme j'avance je me sépare [...] La blancheur qui nous emporte – blancheur d'une enjambée – se fait jour en avant... en moi plus avant... »

D'autres « entrées », certes, seraient possibles, en cette poésie qu'on dit parfois difficile parce que, de fait, elle ne se résigne pas à « arranger les choses » (ni du côté imaginaire, ni du côté métaphysique, ni du côté esthétique) et provoque quelque peu le lecteur qui serait en attente de « poèmes », de « recueils », d'objets un peu remarquables, mémorisables, bienfaisants... Pour le lecteur que je suis, il est peut-être une notion (ou plutôt, c'est un fait d'écriture) qui permet d'avancer dans cette poésie sans trop perdre l'équilibre : ce serait celle de « littéralité ». On se souvient du mot de Rimbaud : « littéralement et dans tous les sens ». On a beaucoup glosé sur « tous les sens ». La polysémie est excitante. « Littéralement » ne renverrait qu'au « premier » sens, dit « littéral » en vieille économie sémantique, tandis que la « poésie », *stricto sensu*, ne commencerait qu'à partir du moment où se trouve libéré le pluriel des sens seconds, métaphorisés, connotés, « figurés ». Et pourtant : il se pourrait qu'une des utopies de la démarche rimbaldienne réside précisément dans l'hypothèse d'une poésie littérale, sans figures (donc sans doute, comme telle, impossible, mais non pourtant impensable ni moins désirable, au contraire) ; peut-être cette poésie « objective » à laquelle il fait allusion par ailleurs, ou cette langue qu'il évoque dans telle « Ville » des *Illuminations* : « La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! » L'expression la plus simple de ce qui est (réalité, sensation, émotion, vertige, vision, instant, ou peu importe quoi).

L'héritage de Rimbaud est certes infiniment contradictoire. Certains – les surréalistes – ont fondé tous leurs espoirs sur l'« abus du stupéfiant image »... Restent l'énigme, et l'exigence, de la littéralité, d'une langue « réduite à sa plus simple expression ». Passant, nécessairement, par une critique de l'image, donc de la « poésie »... C'est bien ici, mais je n'y insiste pas, que prend toute sa signification une part essentiel du travail pongien : sa poésie « différentialiste », son refus du « magma analogique », sa rage de la « justesse » (et de la justice) de l'expression, sa neutralité, sa simplicité revendiquée, sa platitude... D'où une certaine matité, ou résistance, de cette poésie (et à cette poésie, parfois encore aujourd'hui présentée comme « mineure ») : la littéralité est une forme de violence. Par d'autres voies, Philippe Jaccottet rencontre lui aussi sur son chemin de poésie l'obstacle et l'écoeurement des images : « Les enfants en inventent, à un certain âge, tous les jours ; les surréalistes en ont inondé la poésie moderne. Pour peu qu'on cède à cette pente, il se produit un foisonnement de relations plus ou moins bizarres entre les choses qui peut, à bon marché, faire croire que l'on a découvert les secrètes structures du monde, alors qu'on a simplement tiré le maximum d'effets de l'imprécision d'une expression. » Une fois conçu, ce soupçon entraîne la poésie vers l'utopie d'un langage « transparent » : comment dire la présence de ces « oiseaux invisibles », sans raconter, sans décrire, sans alourdir les mots de tout le poids d'une psychologie vaseuse, de toute la glue des « bonheurs d'expression » et autres « trouvailles verbales », et autres beautés « poétiques » ? C'est dans le haïku que Jaccottet, un instant, croit reconnaître la réalisation de ce « rêve » : « une poésie sans images, une poésie qui ne fit qu'établir des rapports, sans aucun recours à un autre monde, ni à une quelconque explication ». « Transparence », « réduction souveraine à quelques éléments », « effacement absolu du poète », toutes qualités qui sont celles du petit poème japonais, et dont on peut dire qu'elles sont à l'œuvre dans un recueil comme *Airs* (1967), par exemple. Il reste que Jaccottet, comme Ponge, sait, éprouve, que cette littéralité radicale est hors d'atteinte, qu'elle est

le fruit d'un combat, d'un travail (« J'ai de la peine à renoncer aux images »), écrit-il dans ce recueil où il tend à y parvenir), qu'elle n'est pas donnée de façon « illuminative » (comme l'expérience qu'elle voudrait désigner) ; qu'il n'est pas d'effacement « absolu » du sujet, ni de réduction absolument « souveraine » : la syntaxe est là, même si simplifiée au maximum, qui hiérarchise, ordonne les « éléments », introduit la profondeur, programme les relations, etc.

Il y a un vers de Claude Royet-Journoud (dans *Le Renversement*, 1972) qui pourrait à cet égard faire référence : « Échapperons-nous à l'analogie ». Un vers, et même une page, dans un livre. Comme tel, et sans point d'interrogation, l'énoncé demande à être *lu*, c'est-à-dire à être considéré dans le mouvement de ce qui le précède et de ce qui le suit. Extrait du volume, remis dans la circulation des discours, il rejoint de biais ce procès de l'image, de l'image en poésie (l'image poétique, l'image-la poésie), dont j'ai déjà dit quelques mots, et insiste décidément dans la direction d'une « échappée » littérale. Exemplairement, au tout début des années quatre-vingt, Claude Royet-Journoud en fournissait la formule : « Ce qui fait problème, c'est la littéralité (et non la métaphore). C'est faire mesurer la langue dans ses unités "minimales" de sens. Pour moi, le vers d'Éluard "La Terre est bleue comme une orange" est épuisable, c'est-à-dire s'annule par son surcroît de sens, tandis que, par exemple, le vers "le mur du fond est un mur de chaux" de Marcelin Pleyinet reste et restera, je crois, pour son exactitude même et dans son contexte bien sûr, paradoxalement infixable quant au sens, donc porteur d'une fiction constante pour chacun. D'une certaine façon, cela est proprement déchirant. » « Ce qui fait problème » : car il se pourrait bien que ce soit là, précisément, que se produit, pour le lecteur de poésie qui fonctionne à l'image, et à la musique, et au sens, la frustration majeure, et qu'à partir de là viendront s'exprimer les résistances les plus acharnées. Francis Ponge aussi cherchait l'exactitude littérale, mais il ne perdait jamais non plus de vue l'exigence figurative ; même si poétiquement « décevant », il ne peut encourir

le reproche d'« obscurité » ; ni non plus Jaccottet, dont la transparence est pourtant plus immédiatement mystérieuse. Il n'en va pas tout à fait de même pour ce à quoi Claude Royet-Journoud fait allusion : pour lui, pour Michel Couturier (*L'Ablatif absolu*, 1975), pour Anne-Marie Albiach (*État*, 1972), l'écriture littérale (dire ce qui est, ce qui arrive, l'« accident ») peut impliquer un renoncement à tout compromis figuratif, à toute procédure de liaison (syntaxique, logique, narrative ou autre) entre les « éléments minimaux » qui, dans l'espace de la page, dans le volume des livres, viennent s'inscrire. C'est Anne-Marie Albiach qui écrit : « Toutes les évidences lui sont mystère », et qui intitule l'un de ses textes *Énigme*. Si l'on a bien entendu la façon dont Claude Royet-Journoud lit le vers de Marcelin Pleynet, on doit concevoir que ce « mystère », cette « énigme » n'ont rien de métaphysique, qu'en tout cas ces mots ne réfèrent pas à un monde caché, à une réalité invisible et transcendante, qu'au contraire ils concernent ce monde-ci (l'« objet », l'« obstacle », le « mur du fond »).

À partir de là, le « travail de poésie » pourra se concevoir comme un « travail pratique : car il faut savoir », comme un effort d'*élu-cidation* (A.-M. Albiach). Il se trouve, évidemment, que l'énigme (vécue parfois comme une menace, insituable, innommable) étant à la fois l'objet du texte et le texte lui-même, et la langue du texte, le lecteur peut à bon droit ne pas se sentir tout à fait à l'aise : le mot, la phrase, le poème, le geste le plus simple évoqué par le poème, deviennent à leur tour pour celui qui est en train de lire infranchissables, défendus (de façon « déchirante » et sans doute pour certains insoutenable, inacceptable) par leur in-signifiante. Tout se passe comme si le maximum de littéralité, c'est-à-dire au fond de « lisibilité », entraînait, ou pouvait entraîner, un maximum d'illisibilité, d'irrecevabilité immédiate : « Plus le texte est clair, plus on y sent le poids d'une obscure menace... »)

On prendra garde à ceci : d'où qu'elle vienne (détracteurs ou proches soucieux de désigner d'un mot ce qui ferait l'identité

ultime de cette poésie), la caractérisation unique est nécessairement trompeuse : « négative », ou « blanche », aucune de ces qualifications, prise isolément, n'est plus pertinente que les différences qui la dynamisent. Soit un pôle : celui qui se présente comme le plus résolument « non figuratif » (autre qualification partiellement pertinente) : le « théâtre » verbal d'Anne-Marie Albiach (*Mezza Voce*, 1984) ne décrit aucune « action » définissable ; les figures qui s'y déplacent, les pronoms dans un procès de métamorphose incessant ne sont assignables à aucune identité particulière, les mouvements qui s'accomplissent dans le « déportement des lignes », dans l'« évanouissement de la perspective », ne peuvent donner lieu à aucune reconstruction anecdotique. De même, les trois volumes du « Livre » de Claude Royet-Journoud sont le lieu d'un « renversement des images », ils constituent une trajectoire inachevable, tout à la fois, si l'on veut, abstraite (parce qu'il y va d'une expérience de la pensée) et physique (parce que cette expérience de la pensée a lieu dans le corps et dans la langue : « On reconnaît le geste / dans le trait »). Et pourtant, ces œuvres qui, à distance, semblent obéir à des impulsions très proches, et, certainement, relever d'une identique conception de l'espace littéral, n'en apparaissent pas moins comme très différentes l'une de l'autre : la violence (shakespearienne) et le baroque, et l'ampleur et la lenteur des mouvements de A.-M. Albiach, sont loin, formellement, de l'« allure » adoptée par C. Royet-Journoud, sa traversée en *surface*, sa violence frontale et coupante, tranchante, contenue ; de l'un à l'autre l'économie des tensions, la théâtralisation des forces, la circulation des énergies s'articulent de façon rigoureusement « incomparable », et ceci alors même que les deux textes sont explicitement en dialogue l'un avec l'autre.

Mais (paradoxalement ?) ce pôle non figuratif en appelle un autre ; on sait le cas que ces poètes font de l'exemple des « objectivistes » américains (dont la leçon, en France, a été quelque peu brouillée par l'importance accordée à l'œuvre d'Ezra Pound) : *Témoignage* de Charles Reznikoff, parmi d'autres, un des plus significatifs :

un livre qui est la transcription en vers de témoignages conservés dans les archives de tribunaux américains à la fin du XIX^e siècle. On ne peut dire que cette poésie soit hermétique, ou qu'elle n'ait pour sujet qu'elle-même, ou sa propre impossibilité, ou qu'elle se complaise à faire disparaître les fleurs de tout bouquet! Comme le remarque Emmanuel Hocquard, le simple écart produit par la duplication des énoncés fait que (le mot est de Louis Zukovsky, je crois) « on voit soudain autre chose ». On pourrait multiplier les exemples, stylistiquement les plus divers, de cette tension objective qui contribue aujourd'hui à redéfinir une poésie « possible » ; dans l'humour et la dérision, par exemple, la langue, considérée à distance objective (les « exemples » de grammaire épinglés *comme* énoncés littéraires) donnent *l'Art poétic* (1988) d'Olivier Cadiot ; Emmanuel Hocquard lui-même, adepte de la « ligne claire », est à la recherche d'un récit nu, un fil sans ombre, sans commentaire, sans épaisseur, en « prose », comme certains de ceux qui jalonnent *l'Album d'images de la villa Harris* (1977), ou en « vers », comme le récent *Deux Étages avec terrasse et Vue sur le détroit* (1989), qui apparaît comme une sorte d'élégie neutre, n'excluant rien (ni le sujet personnel, ni le détail anecdotique) mais posant tout en surface, comme s'il citait à comparaître et les visages et les couleurs et les mots, comme les faits et gestes de *Témoignage* ou les paroles gelées d'Olivier Cadiot. C'est enfin le travail de Dominique Fourcade, qu'il faut citer ici parce qu'il introduit dans cette poésie qui semble majoritairement non musicale, atonale en tout cas, quelque chose du bruissement de la langue ou du murmure : philologue, mais aussi logophile (jouissant du corps « effilé du mot aubépine »), attentif aussi à jouer de l'écart entre les yeux et la bouche, ou les oreilles : « Les yeux lisent et entendent / lisent et respirent / Touchent / le poème la configuration modelable. » Certes, lui aussi, lui encore, a « rompu » avec la représentation, et a rompu précisément par littéralisme, parce que, comme Cézanne, l'une de ses références avouées, il pratique la polyphonie plane, se prononce pour l'« à-plat » du

poème (« Cézanne le premier a mis en œuvre un système de touches où le monde est décortiqué, exposé, mis à plat. Cela va même jusqu'à donner autant d'importance au vide qu'au plein : il n'y a plus de centre ») ; dès lors, sa rupture, il peut la décrire comme un déplacement, en une formule à laquelle tous les poètes que je viens de citer pourraient adhérer : « J'ai déplacé le foyer de la représentation de l'extérieur du mot à l'intérieur du mot » ; si bien que tout, absolument tout, du réel, de la vie (le téléphone, les lépiotes, la phrase de Proust, etc.) peut « comparaître » au présent du poème ; à l'opposé d'une certaine raréfaction volontaire, d'un resserrement calculé du lexique, la poésie de Fourcade fait feu de tout bois, elle est accueillante à l'hétérogène, au lapsus, à l'accident...

Je voudrais le dire encore : à supposer que nous trouvions en nous les forces qui nous permettraient de « penser » ces contradictions, d'échapper doctement aux divers périls que je signalais tout au début, ce qui, en dernière instance, nous *lie* à l'interrogation de la poésie, c'est notre désir, notre plaisir, ou notre malaise. C'est le commencement (« N'importe quel / Commencement », ainsi le scande Bernard Vargaftig), l'ébranlement : *ma* lecture de *Orbe*, en 1980, et ce que j'y découvrais d'une pratique de la prosodie comme exorcisme, et d'une exactitude insatiable ; *ma* lecture de *Aube* (Guglielmi, 1984) et la façon dont ce poème m'a contraint à relire Rimbaud ; *ma* lecture de *Gisants* (Deguy, 1985) et la commotion ressentie à la lecture des premiers mots du livre : « Je te cherche ». Oui, nous cherchons la poésie, nous cherchons aussi à en dire, à en communiquer quelque chose (de l'ordre d'une information, d'un savoir), mais : la poésie nous, me, cherche. C'est nous, je, qui sommes en cause. « Je » lis.

Parmi tous les discours sur la « crise » de la poésie que j'évoquais au début, il en est un, aujourd'hui, qui semble parler un peu plus fort que les autres : c'est celui qui, à la faveur de l'affaiblissement généralisé des Doctrines, des Grands Récits, des utopies de toutes sortes, entreprend de *sauver* la poésie en l'arrachant à ses illusions théoriques,

en suggérant qu'il est temps pour elle de retrouver quelque chose de son autorité perdue. Ce discours est double : il comporte un versant catastrophiste et imprécateur : contre les « jargons », contre les « bizarreries consternantes », le « salmigondis de mots épars », le « galimatias spéculatif », l'« aphasie vertigineuse »... Il s'agit, on le voit, de dénoncer vingt ou trente ans de modernité destructrice... Ou même plus, si l'on veut bien songer aux bizarreries consternantes d'Antonin Artaud et d'Ezra Pound, au galimatias spéculatif de Mallarmé et de Khlebnikov, à l'agraphie vertigineuse de Rimbaud et de Hölderlin. Sur son autre versant ce discours propose des solutions très simples et très naturelles : il suffit de retrouver les secrets de la « magie » d'un rythme (et même de réintroduire la rime), de restaurer « la langue en sa vérité profonde », de « donner accès aux mystères de notre cœur », à l'éternel humain, puisque, comme on le sait, de même qu'il y a une vérité profonde de la langue, le cœur de l'Homme ne change pas. Il est certes trop tôt pour juger de ce que peuvent apporter ce discours et la poésie qui en résulte. À moins que l'histoire n'ait déjà jugé ceux qui déclaraient Lamartine obscur et confus en 1820, qui vomissaient sur les impressionnistes, etc. Jude Stefan constate quelque part cette réaction et la dit « normale en fin de siècle ». À quoi pense-t-il ? À Moréas ? Normale, oui, en tous les sens du terme. Ce que le premier lecteur venu peut observer c'est qu'il est peu probable que la poésie se laisse facilement rappeler à l'ordre, au « bon sens », puisque à la fréquenter assidûment nous avons cru comprendre qu'elle s'est montrée dans l'histoire un actif agent de désordre (ou d'un « ordre insurgé » : c'est, je crois, une formule de René Char), et que de tous les sens, si elle en choisit un, un seul, c'est rarement le « bon ». Ce lecteur, il préférera sans doute constater la poésie comme la décrit Jacques Dupin : « accidentée, contradictoire, intensément vivante », c'est-à-dire dérangement, intransigeante ; c'est-à-dire toujours un peu étrangère (ce n'est pas pour rien que les plus grands poètes d'aujourd'hui se livrent éperdument au travail de traduction) ; c'est-à-dire toujours questionnante, impossible, hors jeu. Jamais, il faut le répéter, l'écriture

poétique n'a coïncidé avec quelque théorie que ce soit, avec quelque vérité que ce soit. Je suppose que l'œuvre de ceux dont j'ai cité le nom ici (même de ceux qui sont morts) continue de s'écrire, sans doute parce que, comme l'auteur de *La Figue (sèche)*, ils « ne savent pas trop ce qu'est la poésie » : un « métier d'ignorance » (Claude Royet-Journoud), « *Cæcus prode* ; j'avance aveugle dans l'art » (Jude Stefan). D'autres savent.

La poésie morte ou vive

L'opinion selon laquelle il y aurait une « crise » de la poésie en France aujourd'hui, est un lieu commun. À vrai dire, cette opinion concerne non seulement la poésie, mais la littérature en général dont les derniers documents statistiques montrent qu'elle occupe une place très restreinte, voire de plus en plus restreinte, dans ce que les sociologues appellent les « pratiques culturelles des Français²⁸ ». Mais si c'est de la crise de la poésie que l'on parle plus volontiers, c'est parce que celle-ci est patente (elle n'est pas masquée par le « succès » d'une poésie commerciale comme c'est le cas pour le roman²⁹) et, peut-être, irréversible. Il est de ce point de vue significatif que, lorsqu'il arrive aux journaux ou revues de consacrer un article un peu synthétique à « la poésie », ils le font toujours en termes qui impliquent la prise en compte d'une situation de crise, pour la confirmer ou bien au contraire, mais cela revient en fait au même, pour la mettre en doute et la contester. Quelques exemples. En juillet 1984, dans le *Bulletin du Centre Georges-Pompidou*, titre : « Et la poésie ! » ; sous-titre : « Elle existe. Même si elle se lit moins que naguère, même si elle

28. *Les Pratiques culturelles des Français - Évolution 1973-1989*, La Documentation française et La Découverte, Paris, 1990.

29. Il n'y a pas de « poésie commerciale », de best-sellers en poésie, de poésie de gare, etc. La « mauvaise » poésie, celle qui serait l'équivalent des romans faciles, ne se vend pas plus que l'autre, et ne bénéficie pas davantage des « bienfaits » de la médiatisation.

s'édite peu.» *Le Monde* (mars 1985), titre : « La poésie d'expression française en pleines formes » ; sous-titre : « Mais existe-t-elle encore ? Oui, plus que jamais. » *Le Figaro* (mai 1986), titre : « Dynamisme de la poésie » ; sous-titre : « Boudée par l'establishment littéraire, la poésie est d'une vitalité dont on n'a pas toujours idée. » *Le Nouvel Observateur* (juin 1987), titre : « Le dégoût de la poésie » ; sous-titre : « Entre des enseignants qui font rabâcher aux enfants les récitations, des universitaires qui dissèquent les vers, et des poètes qui se réfugient dans l'hermétisme, les Français ont perdu le goût de la poésie. Un désastre culturel. » *Libération* (janvier 1989), titre : « Le radeau de la Muse » ; sous-titre : « Carence de la critique, indifférence du public, démission des grands éditeurs, fin des polémiques, repli des poètes sur eux-mêmes : depuis quelques années, c'est le grand *black-out* sur la poésie. Et pourtant, elle existe. » *Le Monde* (mars 1989), titre : « Il existe encore des poètes... » ; sous-titre : « La poésie se meurt ! La poésie est morte ! Les voix ne manquent jamais pour annoncer les fins de règne ou d'époque [...] Et si on parlait plutôt de l'excellente santé de la poésie ? » Enfin, en avril 1989³⁰, la respectable revue *Le Débat*, publiée par les éditions Gallimard, fournissait un dossier de « questions à la littérature ». Le chapitre consacré à la poésie s'intitulait : « Absence de la poésie ? » et s'articulait à partir d'un constat : « La poésie, en tant que telle, n'a plus la présence sociale et le rayonnement public qu'elle avait encore en France, par exemple, au lendemain de la guerre [...] La poésie vivante d'aujourd'hui paraît absente dans la culture la plus vivante d'aujourd'hui, ou n'avoir qu'une présence clandestine, une influence marginale³¹. » Tel est donc le climat. La question est posée, de façon unanime, en termes d'existence ou de

30. Les dates font sens. Sur une assez longue période, ce discours reste remarquablement stable.

31. *Le Débat*, mars-avril 1989, n° 54. Les dix auteurs convoqués sont : Y. Bonnefoy, A. du Bouchet, J. -P. Colombi, Ph. Delaveau, J. Dupin, J. Grosjean, M. Pleynt, J. Réda, J. Roubaud, C. Roy.

non-existence, de vie ou de mort, de présence ou d'absence. Et c'est dans ce climat qu'il arrive à leur tour à quelques poètes de s'exprimer, voire dans certains cas de proclamer une position quant à cette crise dont ils sont les premiers témoins, et peut-être, on le dit parfois, les responsables, ou même les « coupables », mais des coupables qui, à l'occasion, peuvent aussi se présenter ou être présentés comme des « victimes »... On le voit, il n'est sans doute pas si facile de faire la part de ce qui relève d'une situation objective et de ce qui relève d'une image de cette situation, image qui se répand, se reprend, se répète et par ricochet finit par se superposer à la réalité elle-même, par « être » la réalité. On dira pour aller vite : le référent du discours sur la crise de la poésie est ce discours lui-même, et son incontestable évidence.

Peut-être convient-il de rappeler ici brièvement quelques-unes de ces réalités factuelles qui alimentent le discours et en constituent le contexte. L'édition d'abord³² : il est vrai que les « grands » éditeurs français ne publient de la poésie qu'avec prudence. Certaines de ces grandes maisons n'ont, par principe, pas de « collection » exclusivement réservée à la poésie. Lorsqu'elles disposent d'une collection, le nombre annuel de titres qu'elles s'autorisent à publier est extrêmement restreint. Il va de soi par ailleurs que tout l'effort de promotion publicitaire qui accompagne la sortie d'un livre est réservé par ces éditeurs à ce qui relève de la production « rentable » ou supposée telle. La respectabilité de l'image est garantie à moindres frais par la simple existence de certains titres au catalogue. Nul commentaire particulier ici. Comprenons que les grandes maisons d'édition sont des entreprises privées comme les autres, qu'elles sont soumises aux lois du marché, de la concurrence, placées devant l'alternative de réaliser des profits ou de disparaître. Elles n'ont aucune raison d'agir à l'encontre de leurs intérêts les plus vitaux. Les médias ensuite : la place

32. Pour des références précises sur ce que je me contente ici de désigner, il est indispensable de se reporter au volume publié sous la direction de Bruno Grégoire *Poésies aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1990.

accordée à la poésie dans les journaux, dans les magazines, spécialisés ou non, dans l'audiovisuel, etc., est proportionnelle à l'importance relative de la poésie dans l'ensemble de la production littéraire (laquelle n'est elle-même qu'une petite partie de la production écrite). Il n'est tout à fait juste de dire que l'émission littéraire numéro un en France (« Apostrophes » de Bernard Pivot) n'évoquait pratiquement jamais la poésie que si l'on veut bien constater en même temps qu'elle n'était que très épisodiquement « littéraire » *stricto sensu*. Le journalisme obéit lui aussi à des contraintes objectives : actualité, soumission à la demande du lectorat, dépendance de fait à l'égard de hiérarchies de « valeur » décidées en dehors de lui (ce ne sont pas les comptes rendus qui font la notoriété d'un livre, ils peuvent seulement y contribuer ; c'est la notoriété préalable de l'auteur, et la façon dont l'éditeur soutient le livre qu'il publie qui engendrent la multiplication des comptes rendus). La poésie n'est donc pas « maltraitée » par les médias, elle est simplement traitée à la place qui lui revient dans un ensemble où elle ne subsiste qu'à titre de pratique économiquement et culturellement marginale³³. La place de la poésie dans les médias se retrouve d'ailleurs analogiquement dans les librairies : lorsque la poésie est présente (ce qui n'est le cas que dans les librairies ayant un très important pourcentage de titres littéraires) elle n'occupe que sa place « réelle », c'est-à-dire qu'il faut la chercher. La logique de cette réalité conduit à la constitution de secteurs spécia-

33. On tiendra pour significatif qu'il n'existe aucune rubrique régulière de poésie dans *La Quinzaine littéraire* par exemple. La seule rubrique de ce type se trouve dans un mensuel culturel (et non littéraire), c'est celle d'Henri Deluy dans *Révolution*. Pour les quotidiens, seule *L'Humanité* rend compte (grâce au poète Dominique Grandmont), une fois par semaine, de la production poétique ; dans les pages littéraires des autres journaux, la poésie n'est considérée que selon une périodicité aléatoire. Bien souvent, pour présenter un poète c'est à un autre poète qu'il est fait appel (c'est J. Roubaud qui a rendu compte du dernier livre de D. Fourcade dans *Libération*). Il se pourrait qu'il y ait en France quelque chose comme une « crise » du journalisme littéraire.

lisés dans certaines librairies, voire à l'émergence de librairies spécialisées (comme il peut y en avoir pour la science-fiction, la littérature pour enfants, ou n'importe quel type de culture minoritaire). Comme les éditeurs, les libraires sont soumis aux lois du marché, ils ne sont pas tenus à vendre l'invendable. Comme les médias, ils sont dépendants : des éditeurs par le système de l'« office », et des médias bien sûr, le lecteur devant pouvoir trouver le livre dont il vient de voir l'auteur à la télévision ou sur lequel il vient de lire plusieurs articles dans plusieurs journaux en l'espace d'une semaine. Anémie de la publication, carence de la critique, confidentialité de la diffusion, tel est le triangle des Bermudes dans lequel la poésie tend à disparaître. Reste un lieu où la poésie continue d'être valorisée, c'est l'institution scolaire et universitaire. L'école, du point de vue qui nous intéresse, a deux fonctions principales. Un rôle conservateur tout d'abord, au double sens du mot : dans la mesure où la société risque d'oublier les œuvres essentielles du patrimoine, l'École les entretient, les conserve, alimente sur elles le discours infini de la reconnaissance et de la transmission ; d'un autre côté, dans la mesure où, par tradition, la formation des enseignants de littérature reste en France très « historique », la conservation se double d'un inévitable conservatisme : la poésie la plus « moderne » reste scolairement le calligramme d'Apollinaire, ou l'écriture automatique. L'école ne forme en aucune manière des lecteurs pour la poésie post-surréaliste. *A fortiori*, elle ne saurait fournir les moyens de maîtriser les nouveaux protocoles de lecture qu'exige la poésie contemporaine³⁴. La seconde fonction de l'école est d'inculquer des valeurs. La « poésie » en est une. On apprend donc

34. Ceci, qui reste globalement vrai, n'autorise pas à oublier, par exemple, l'introduction à l'école d'une certaine conscience de la créativité formelle moderne. Les professeurs formés aux structuralismes à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix ont ouvert leur enseignement à de nouvelles procédures (de lecture et d'écriture). L'influence de l'Oulipo, notamment, est redescendue jusque dans l'enseignement primaire. Mais les effets de cette ouverture restent difficiles à apprécier.

à l'aimer, ou tout au moins à la respecter en tant que telle. Claude Roy, dans l'article que je citais un peu plus haut, est un peu trop rapide (ou du moins il ne se fonde que sur tout le mal qu'il pense de la pédagogie de la poésie et de ses fondements théoriques). Si l'on veut bien faire abstraction de toute position polémique, on admettra que l'école enseigne qu'il *faut* aimer la poésie. Ce qui reste dans l'esprit des (non) lecteurs après leur formation première c'est majoritairement ceci : le souvenir, fortement intériorisé, d'une survalorisation idéologique de la poésie (et du Poète, et du « poétique » en soi) qui peut fort bien aller de pair avec (qui va de pair avec) une absence de fréquentation effective. Il faudrait pouvoir dire ceci, analogiquement : les Français non lecteurs de poésie sont croyants, mais pas pratiquants. Et comme l'image scolaire qu'ils ont conservée de la poésie ne semble en aucun point correspondre à ce qui se présente à eux lorsque d'aventure ils tombent sur de la poésie réelle d'aujourd'hui, ils en déduisent fort logiquement que 1) la poésie est une simple valeur abstraite (indépendante de sa réalisation), 2) la poésie appartient sans doute à un passé révolu (dont on peut conserver la nostalgie).

Ce quadruple constat appelle cependant quelques remarques. Il n'est pas d'œuvre importante qui ne trouve, finalement, à se faire publier chez un « grand » éditeur : de Char, Michaux et Ponge (tous auteurs « Gallimard ») à Guillevic, Tortel, Frénaud, de ceux-ci à Bonnefoy, Dupin, Jaccottet, du Bouchet, de ceux-ci à Deguy, Pleyne, Roubaud, Denis Roche, Bernard Noël³⁵... Si l'on tient compte de l'hypothèse selon laquelle il n'y a aucune raison sérieuse de croire qu'il y a en France aujourd'hui cinq cents ou cinq mille poètes injus-

35. Bien entendu, l'effet de « crise » s'exprime ici aussi ponctuellement à travers quelques faits précis. Gallimard publie les grands poètes, mais le lecteur naïf peut s'étonner de le voir « lâcher » quelques-uns des plus indiscutables. Jean Tortel est actuellement pris en charge par un éditeur de Marseille (André Dimanche) et le dernier très grand livre de Jacques Dupin (*Contumace*) a été publié aux éditions POL. Sur ces « anomalies » et ce qu'elles révèlent, on lira l'instructif *Comité* de Michel Deguy aux éditions Champ Vallon (1988).

tement méconnus, force est de constater que les éditeurs les plus puissants et les plus connus remplissent leur rôle. L'idée selon laquelle ils publieraient peu, ou de moins en moins, ou pas assez, est pour le moins susceptible d'être nuancée. Il reste que, aux yeux de ceux qui écrivent, et de la majorité de ceux, on l'a vu, qui parfois tentent de décrire la situation de la poésie en France, l'effet d'asphyxie apparaît comme une évidence. Si l'on s'en tient aux faits, la « carence » des grands éditeurs explique l'apparition ou plutôt la multiplication ces dernières années d'un très grand nombre de petits et moyens éditeurs, dont certains se consacrent exclusivement à la poésie. Sans aucun paradoxe : jamais il ne s'est publié autant de poésie que depuis que la poésie ne se publie plus³⁶. Lorsque les observateurs parlent de la « bonne santé » de la poésie, de son « dynamisme » ou de sa « vitalité », ils ne pensent pas d'abord à l'importance relative des œuvres et au rôle spécifique que peut jouer la créativité formelle dans l'évolution de la littérature contemporaine, mais à cette présence quantitative qui tout à la fois signifie la crise, en est un brillant symptôme, et semble lui apporter un démenti. Le rôle des petits éditeurs est traditionnel : pour accéder à telle collection glorieuse et légitimante, il faut avoir déjà fait ses preuves, ou du moins, sauf rarissimes exceptions, avoir passé une série de premiers filtres qui impliquent une reconnaissance initiale du « milieu », ou de telle fraction du milieu, valant pour autorisation à franchir de nouvelles étapes. Qu'on se reporte aux bibliographies détaillées des plus célèbres de nos poètes : tous ils ont donné leurs premiers livres à des éditeurs spécialisés, ils ont prépublié une partie de leurs livres dans des revues, ou bien ont été accueillis dans des collections marginales et de recherche (comme l'était la collection « Métamorphoses » chez Gallimard avant la guerre) avant de l'être

36. Selon certains, comme l'éditeur Bruno Roy (Fata Morgana), il s'en publie même *trop*. Cette inflation pourrait être une des causes du désarroi des lecteurs, et pour certains, de leur renoncement : dans cette masse, où sont les différences, les valeurs ? Comment savoir ? Tout finit par s'équivaloir.

dans le saint des saints. Cette fonction, qui est loin d'être nouvelle, est renforcée et complétée aujourd'hui par le sentiment « militant » (comment le qualifier autrement ?) éprouvé, voire théorisé, et par les éditeurs et par les poètes, selon lequel ces nouvelles possibilités de publication seraient des réponses à la situation de crise, se présenteraient comme autant de propositions alternatives à l'appareil dominant. Si cette prolifération réactionnelle, vécue souvent comme offensive, ne prouve rien quant au dynamisme de la poésie en termes de qualité ou de capacité à modifier la langue et la littérature, à produire des œuvres fortes et décisives, elle montre au moins que la poésie est une pratique que des conditions objectives apparemment défavorables ne sauraient réduire à néant. Une autre conséquence, d'ailleurs logique, de l'effet-crise sur laquelle on n'insiste pas assez est le renforcement de la cohésion du milieu poétique. À cet égard, la situation des années quatre-vingt est sensiblement différente de celle des années 1970. Dans la décade précédente, l'idéologie et la théorie étaient au poste de commande. Des groupes solidement constitués (*Tel Quel*, *Change*, *Digraphe*, pour ne citer que les plus connus) étaient parvenus à infiltrer les grandes maisons d'édition, la frange intellectuelle des médias écrits, la frange avancée des réseaux universitaires, etc. La question de la poésie comme telle n'était pas centrale (bien que celle du « langage poétique », plus généralement, dans le contexte du débat sur les « formalismes », fût bien au cœur de la réflexion et des conflits), mais la poésie était loin d'être marginalisée, elle était en question avec le reste, elle faisait partie des enjeux. Les « poètes » (Jacques Roubaud, Denis Roche, Marcelin Pleyne, Michel Deguy, Jean Ristat...) participaient à la discussion et à l'élaboration de nouveaux concepts, de nouvelles définitions de la « chose » poésie, ou de son éventuel dépassement. Toutes choses égales, le climat était comparable à celui des années vingt et trente, à l'époque des avant-gardes historiques. L'enthousiasme de la recherche allait de pair avec un activisme polémique dont l'enjeu était clairement l'exercice d'une certaine hégémonie théorique. Tout se passe

comme si, dans la période de récession théorique qui a suivi, à la cohésion groupale fondée sur l'entretien de la Querelle avait succédé quelque chose comme une nouvelle cohésion englobante, le champ poétique se refermant sur lui-même et se reformant en quelque sorte à partir de la relative neutralisation de ses conflits et à la faveur de la conscience aiguë d'une hostilité, ou tout au moins d'une indifférence du contexte. Non bien sûr que les différences soient effacées (ce que j'appelle ici cohésion n'est pas « cohérence » ou réconciliation fusionnelle, ne serait-ce que parce que le passé proche ne cesse d'agir sur et sous le présent), mais le milieu poétique semble avoir fait passer ces différences au second plan au profit d'une réorganisation de son espace (éditorial notamment mais aussi plus concrètement territorial : lieux où la poésie peut se « manifester », « marchés », « festivals », « maisons », etc.) et de ses réseaux. De même que j'indiquais tout à l'heure que jamais la poésie ne s'était autant publiée que depuis qu'elle ne se publie plus, il faudrait ajouter que jamais la poésie n'a autant et mieux circulé, ne s'est mieux communiquée, que depuis qu'elle est censée être réservée, incommunicable, et que les grandes voies de communication lui sont interdites. Sur ce phénomène, deux remarques. Il a entraîné une redistribution des pouvoirs, des hiérarchies internes. Seule une cartographie précise des pôles de décision (Qui dirige les revues? Qui est membre de plusieurs comités de rédaction? Quelle est la hiérarchie des revues en termes d'influence, de notoriété nationale et internationale? Quels sont les liens entre ces revues et les maisons d'édition? Qui fait partie d'un comité de lecture? d'une importante commission d'aide à la publication? etc.) permettrait de mieux cerner la structure de ce milieu et ses lois de fonctionnement. Même s'ils ont toujours été importants, ces paramètres institutionnels sont plus décisifs que jamais dans la mesure même où le champ poétique s'est fortement autonomisé, dans la mesure aussi où les frontières entre les différentes tendances sont devenues relativement poreuses de telle sorte que c'est, davantage que l'affirmation théorique « située » et constituée, la mobilité

et le « pouvoir » d'un certain nombre d'individus qui sont décisifs³⁷. La seconde remarque concerne le *topos* de la « bonne santé », son incontestable vérité « interne » : la poésie se porte bien, et même très bien, là où elle se trouve ; elle s'est donné les moyens d'exister, de subsister, de prospérer, de circuler en circuit fermé. Le renforcement de la cohésion sur lequel j'ai cru devoir insister, c'est le renforcement de la *clôture*. Autrement dit : entretien de la vitalité *et* confirmation ou renforcement de la crise, si l'on veut bien admettre que la crise ne concerne pas en fait la poésie elle-même, mais l'image sociale de la poésie, non pas son existence, mais son statut culturel et sociologique.

« Crise », donc, fondamentalement ambiguë. Les poètes, une fois énoncés leurs griefs envers l'Éditeur, le Critique ou le Professeur, sont contraints, tous, d'une manière ou d'une autre, d'opérer un « retour amont » : la carence des principales instances médiatrices de la poésie ne constitue pas une cause de l'absence ou de l'inexistence ou de la marginalisation sociale de la poésie, mais un effet. Il faut toujours revenir à la question de la rupture de la poésie et du public lecteur et aux pourquoi de cette rupture. C'est ici, me semble-t-il, que se situe le plus significatif des nombreuses variantes sur le thème « crise de la poésie ». Comment les poètes disent-ils cette crise ? Je proposerai brièvement trois positions de base, élémentaires. Un premier point de vue serait celui-ci : il y a crise, il y a rupture, oui. Mais cette rupture est inévitable, est nécessaire. Mais cette crise est la poésie elle-même. C'était, on s'en souvient, le point de vue de Ponge, qu'il

37. La notion de *pouvoir* est bien relative. Les poètes attribuent un pouvoir à ceux d'entre eux qui dirigent une collection chez un grand éditeur (C. Esteban chez Flammarion par exemple) ou une revue dont le lectorat dépasse celui du microcosme (Henri Deluy et la revue *Action poétique* par exemple), ou une grande revue et une collection (Michel Deguy chez Belin et à la tête de la revue *Poésie...*), etc. Mais l'important semble être la capacité de certains à se trouver à l'intersection de plusieurs sous-ensembles, de faire preuve de mobilité et d'ubiquité. Si le pouvoir est relatif et mal définissable, il n'est pas non plus forcément visible. Aucune description sérieuse de ces phénomènes n'a été tentée à ce jour.

n'a jamais cessé d'affirmer malgré l'inconfort que cela suppose. On voit Francis Ponge, dès les *Proèmes*, élaborer une théorie de l'activité poétique comme « résistance » : « résister aux paroles ». Cela signifie d'abord pour lui (avant toute autre considération plus technique) lutter contre les paroles toutes faites, les automatismes, les stéréotypes, l'idéologie qui me traverse et m'imprègne, m'interdit l'accès à moi-même, s'interpose, comme système d'images déformantes, entre moi et le monde, etc. Ce que Ponge appelle « poésie », c'est donc en tout premier lieu une pratique de rupture avec la langue admise, dominante, l'inévitable prise en compte du fait que la langue n'est pas seulement un système abstrait de règles, ou un ensemble concret de formes et substances qui peut donner à jouir, mais avant tout, en chaque sujet parlant, la langue du pouvoir, des pouvoirs, donnée et imposée, contre quoi la poésie (ou la nouvelle « rhétorique », œuvre de « salut public ») travaille. Chez Ponge, sous la volonté affichée de faire simple et direct (le désir répété que le lecteur entre « de plain-pied » dans son texte), il y a cette représentation de la pratique poétique comme délibérément subversive, « anarchique » en ce qu'elle conteste radicalement l'« ordre des choses », et l'ordre des discours. Terroriste par définition. Donc inévitablement en rupture avec un public formé à d'autres valeurs esthétiques, à d'autres valeurs tout court : elle a à se former un public, à former ses lecteurs, sur de nouvelles bases, de nouvelles grilles de lisibilité. En principe, Francis Ponge accepte donc que la poésie, telle qu'il la conçoit ou l'invente, ne correspond à rien (encore). On peut dire qu'il accepte la notion de crise et qu'il en fait même son métier puisque la « crise » (en ce sens du décalage) est liée selon lui au fait que la poésie par définition ne s'invente et ne s'accomplit qu'à la condition d'être incessamment critique et critique d'elle-même pour commencer³⁸. Cette position n'implique aucune poétique particulière, aucune formalité spécifique.

38. Je me permets de renvoyer sur ce point aux analyses que je propose dans mon *Francis Ponge*, coll. « Contemporains », Paris, Seuil, 1988.

On la retrouve, sous des formes diverses, chez des écrivains qui n'ont rien à voir directement entre eux. C'était sans doute celle de Rimbaud. On ne peut plus clairement, c'est, par exemple, la réponse de Jacques Dupin : « Absente, la poésie l'a toujours été. L'absence est son lieu, son séjour, son lot. Platon l'a chassée de la République. Elle n'y est jamais retournée. Elle n'a jamais eu droit de cité. Elle est dehors. Insurgée, dérangeante toujours, plongée dans un sommeil actif, une inaction belliqueuse, qui est son vrai travail dans la langue et dans le monde, envers et contre tous, un travail de transgression et de fondation de la langue. » Ou bien encore celle de Bernard Noël qui conceptualise l'aliénation par ce que Ponge appelait « les paroles » sous le nom de « sensure » (avec un *s* initial), par quoi il désigne l'imposition aux individus d'un discours de pouvoir, du discours du pouvoir, « vide et insignifiant ». Et contre quoi il définit la poésie « foyer de résistance de la langue vivante contre la langue consommée, réduite, univoque ». Nécessairement donc, pour Bernard Noël, comme pour Francis Ponge ou Jacques Dupin, ou Jean Tortel³⁹, hors de la temporalité des médias, incompatible avec le niveau où ceux-ci veulent et peuvent situer la communication. C'est sans doute Christian Prigent qui soutient cette position de la façon la plus systématique et la plus combative : pour lui la poésie est hors-jeu (social), ex-centrique, monstrueuse ; la crise est son état normal, congénital ; le « poète » (conservons ce mot malgré les malentendus qu'il suscite ; Rimbaud, Ponge, Michaux, Artaud, ont bien été contraints de l'assumer) est seul, « impeccablement seul, impeccablement inaudible⁴⁰ ». Bien sûr, ce même point de vue fondamental peut se moduler de façons

39. Pour Jacques Dupin : in *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 178-180 ; pour Bernard Noël : « Où va la poésie ? », in *Faire part*, n°s 12-13, novembre 1989, p. 22-28 ; pour Jean Tortel, in *Poésies aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 215.

40. Pour les conceptions de Christian Prigent, on en lira trois exposés complémentaires dans : « Wozu ? – quia ! », *À quoi bon des poètes en un temps de manque ?*, Paris, éd. du Soleil noir, 1978 ; « Trouver sa langue », *Action poétique*, n°s 113-114, 1988, et dans *Poésies aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 113-114 notamment.

diverses : certains se contentent, si l'on peut dire, de constater que la poésie, par vocation, est a-sociale, d'autres au contraire, plus offensifs, revendiquant une filiation avec les avant-gardes historiques du XX^e siècle, la voudraient anti-sociale. Les notions de « résistance », ou de « transgression » impliquent en tout cas l'acceptation d'une réaction de défense de la société. La « censure » serait le prix à payer, en même temps que la preuve d'une certaine dangerosité objective de l'écriture pour l'ordre social.

Deux autres figures méritent d'être évoquées ici car toutes deux elles confirment l'existence chez les poètes d'une conscience de crise, et donnent à voir que cette prise de conscience « informe » la poésie en termes de décisions stylistiques et de stratégies d'écriture. Ces deux figures sont en contradiction diamétrale avec la précédente dans la mesure où toutes deux apprécient négativement le fait de la rupture entre la poésie et ses lecteurs et suggèrent des solutions pour y remédier. Mais elles sont en contradiction aussi entre elles dans la mesure où l'une situe ces solutions du côté d'une modification des modalités de la communication poétique (n'excluant pas, tout au contraire, la nécessité d'un approfondissement de la recherche) tandis que l'autre les situe du côté d'une restauration de l'image de la poésie (défigurée, malmenée, voire détruite, par plus d'un siècle de fuite en avant expérimentale).

La première de ces deux figures trouve sa formulation la plus exemplaire chez ceux qui se réclament de ce qu'on appelle en France, un peu maladroitement sans doute, la « poésie sonore⁴¹ ».

41. La convocation ici de la « poésie sonore » n'implique en aucune manière qu'elle jouisse à mes yeux dans l'ensemble de la poésie contemporaine d'un statut particulier et encore moins privilégié ; mais le discours des poètes qui s'en réclament est particulièrement exemplaire d'une volonté de « sauver » la poésie. Sur ce point, on se reportera par exemple aux propos de Bernard Heidsieck dans *Action poétique*, nos 113-114 (1988), et surtout à ses réponses à l'enquête de la revue *Térahertz*, n° 34, hiver 1981 (dossier sur la « lecture publique »). Le texte de Jean-Jacques Lebel, « En veux-tu ? En voilà », qui figure en introduction au n° 42

Cet ensemble de pratiques a surgi et s'est théorisé dans les années cinquante (non pas *ex nihilo* mais sur le terrain entre autres du futurisme, du dadaïsme, du lettrisme et de ses développements hétérodoxes, à partir aussi du contact avec la poésie américaine de la beat generation). Sa présence aujourd'hui plus active sur la scène de la poésie française est liée à l'affaiblissement des doctrines strictement « scripturalistes » (dominantes dans les années soixante-dix) et à la prolifération des possibilités de communication « directe » du travail poétique (apparition et bonne implantation institutionnelle de la « lecture publique »). Ce qui nous intéresse ici, c'est le discours de justification qui accompagne ces pratiques. Il est tout à la fois polémique : il désigne la réalité de la « crise » et ses causes principales ; et prospectif, utopiste : il indique les moyens de s'en sortir et de « réhabiliter » la poésie. Les causes : la poésie (aux alentours de 1955) se trouvait victime, littéralement, de sa propre histoire : asphyxiée soit par le trop-plein d'images (l'écoeurement d'un surréalisme capable et coupable de s'auto-engendrer à l'infini), soit par le trop-vide de la page blanche (rien n'avait eu lieu, et n'avait encore lieu, « que le lieu », selon un mallarméisme ou un négativisme par quoi la poésie ne cessait pas de s'éliminer ou de s'éliminer). Crise donc, mais crise provoquée par la poésie elle-même. S'enfermant dans la page, dans le livre (et le culte du Livre), et la délectation de son agonie. Du côté des lecteurs : ennui, découragement. Solutions : il fallait ré-animer la poésie, la faire sortir de ses catacombes et ses champs d'honneur (les bibliothèques). C'est à quoi ces poètes se sont attachés qui ont « tenté de retourner la poésie comme une poche, de la sortir de la page, de la “dire” et de la projeter dans le quotidien sur la société et dans le

de la revue *Change* (1983), est également très symptomatique d'un optimisme militant. Par ailleurs, les adeptes de la poésie « directe » permettent de mettre à nu ce qui sous-tend de façon parfois plus confuse toutes les nouvelles pratiques d'« exhibition » orale, scénique ou autre de la poésie. Le point de vue le plus lucide sur le fonctionnement actuel de la lecture publique en France me semble avoir été donné par Emmanuel Hocquard dans les n^{os} 113-114 d'*Action poétique*.

monde». Suivant en cela la tradition « moderniste » (les futurismes, Apollinaire), la réflexion de ces écrivains sur les nouveaux moyens de communication se veut positive : ils mettent en évidence les possibilités nouvelles offertes par les nouveaux outils qui permettent d'un côté d'effectuer la « sortie du livre » et qui, d'autre part (magnétophone, vidéo, etc.) ne sont pas incompatibles avec le rétablissement du contact direct de la poésie et de son public. Accomplie physiquement, oralement (lue / agie ou, à la limite, improvisée) en *présence* de ceux auxquels elle s'adresse, la poésie revit, reprend corps, revient (de loin) et, selon la formule très volontariste de Bernard Heidsieck, « réintègre la société ». L'idée noyau est bien celle d'une réintégration, ou d'une réconciliation. On prendra garde ici à ne pas assimiler, quant à leur signification pour les poètes qui en acceptent l'expérience, toutes les pratiques de lecture. Il y a ceux pour qui la lecture directe n'est qu'une actualisation possible (et facultative, bien sûr) de leur œuvre écrite ; d'autres pour qui, au contraire, elle est constitutive de leur travail, pour qui elle coïncide avec la définition qu'ils entendent donner à la poésie. Mais surtout : il y a ceux qui ne fondent aucun espoir particulier sur ces pratiques, se contentant de suivre les usages qui, au moment où ils écrivent, semblent prévaloir dans leur milieu ; et puis ceux qui, bien qu'ils théorisent la poésie comme « voix écrite », et donc désignent la lecture comme une nécessité, n'envisagent pas un instant celle-ci comme l'occasion idéale de « retrouvailles » et d'une re-communication sociale du poème, mais au contraire comme l'occasion d'exhiber son caractère scandaleux, irrégulier, irréductible et monstrueux⁴² ; il y a ceux enfin qui, sans renoncer à un renouvellement de la poésie, font le pari que ces pratiques sont la condition

42. « Dans la voix, dit la voix-de-l'écrit, il y a plusieurs voix ; dans la langue, il y a plusieurs langues. Babil, babil, polyphonies : dans sa rage de fuite hors des assignations, l'écriture touche à ça. Effectuer, vocalement, ce pluriel monstrueux est la question de la lecture. » (Prigent, *La Voix de l'écrit*, Ventabren, éd. NEPE, 1987).

même de cette renaissance ou de cette survie. Non seulement la poésie retrouverait son public, mais pourrait encore en conquérir au-delà : « Les manifestations publiques s'adressent pour une grande part, mais pas exclusivement, à des publics nouveaux qui ne songent même pas à lire la *NRF*, le *Mercur*e de France ou leurs successeurs, et qui n'auront jamais envie d'écouter, en Sorbonne ou ailleurs, un cours magistral sur la poésie. La crise a aboli bon nombre de dispositifs médiateurs. Les gens qui aiment la poésie, aujourd'hui, et il y en a beaucoup plus qu'il n'y a de lecteurs, l'aiment vivante, sonore, présente. » Jean-Jacques Lebel exprime ici on ne peut plus clairement l'optimisme de la démarche. Sans vouloir minimiser l'importance de ces phénomènes et leurs conséquences proprement poétiques, force est malgré tout de constater que la multiplication des lectures publiques en France n'a pas multiplié de façon significative le nombre de lecteurs de poésie, pas plus que ne l'a fait la multiplication des moyens et petits éditeurs spécialisés. Elle a simplement contribué à la consolidation du champ, à son bon fonctionnement interne. On peut légitimement supposer qu'un non-lecteur de poésie confronté à la « performance » d'un poète sonore ne sera ni plus ni moins perplexe que s'il venait à avoir sous les yeux telle page particulièrement « blanche », ou telle autre, typographiquement mouvementée, d'un « poète du livre »...

La seconde figure est plus simple encore à décrire. Elle résulte elle aussi d'une réaction à l'intolérable... Elle est plus spécifique que la précédente de la période la plus récente : déjà riche d'un nombre relativement important d'œuvres publiées par de grands éditeurs (Gallimard en particulier), elle concerne des écrivains qui, s'ils ne forment pas un groupe au sens traditionnellement moderne du terme, n'en sont pas moins reconnus ou ressentis, par la critique en particulier, comme relevant tous d'un « renouveau lyrique des années 1980⁴³ ».

43. Le n° 443 de la *NRF* (décembre 1980) était titré « Poètes des années 1980 » et avait en quelque sorte valeur de manifeste. Les noms retenus étaient ceux

Pour tous ces poètes, et ceux qui dans les revues et les journaux soutiennent leur entreprise, il ne fait pas de doute que la poésie vient, ces vingt dernières années au moins, de traverser un terrible désert. Ils n'hésitent pas à ouvrir publiquement le débat, parfois de façon extrêmement polémique, en explicitant les raisons de leur engagement, et les refus sur lesquels il se fonde. Pour résumer le versant « acte d'accusation », ils reprochent à la poésie de la période précédente de s'être laissée aller à l'intellectualisme stérilisant (années théoriciennes-terroristes vécues sous la férule de la linguistique et de ses sœurs), d'avoir cultivé l'abstraction, de n'avoir cessé de s'éloigner du « réel » (humain et mondain), d'avoir tourné la poésie sur elle-même (autotélisme, « fonction poétique » se substituant peu à peu à la poésie...) sur son propre jeu, à vide..., d'avoir donc entraîné la poésie sur le terrain d'un hermétisme rédhibitoire, soit par excès d'expérimentalisme (« surprendre à tout prix en s'aidant de toutes sortes de bizarreries consternantes »), soit par fascination pour le néant, dédain ou haine du « sens », discontinuisme systématique, négativisme mallarméen porté à son comble (« fragments disséminés sur de longues pages blanches », « éclatement du verbe en fragments, en chaînes brisées qui ne nous parlent plus »), le tout aggravé par l'abandon de ce qui a toujours fait le « charme » spécifique du poème pour plus d'un lecteur, « la magie de son rythme » (« salmigondis de mots épars, sans mélodie »). On pourrait laisser le dernier mot ici à Jacques Réda : « Souvent présentés comme la fine fleur ou l'extrême pointe de la poésie contemporaine, divers types de galimatias spéculatifs ou d'agraphie vertigineuse ont pu décourager le lecteur. » Tout est dit. On voit à quoi se trouvent confrontées les tentatives poétiques

de Michel Calonne, Jean-Pierre Chambon, Jean-Noël Chrisment, Philippe Delaveau, Guy Goffette, Hédi Kaddour, Jean-Pierre Lemaire et Paul de Roux. D'autres noms pourraient être cités. Néolyrisme, néoréalisme, néoromantisme, néosymbolisme, néoreligiosité, tous ces poètes dessinent les contours d'un « postmodernisme » caractérisé (c'est-à-dire d'un antimodernisme virulent).

qui résultent de ce constat : à la nécessité de retrouver le sens, et même le « bon sens », la vérité, l'unité, le « cœur de l'être » (Philippe Delaveau), par référence, le cas échéant, à la religion ; à celle de retrouver la perfection, la beauté (« la parole à son plus haut degré de perfection »), la clarté, la simplicité, la musique, l'« humanité » (« le cœur de l'homme ne change pas »), tout en veillant à éviter le sentimentalisme niais, l'effusion naïve, le retour « à un nouvel âge du mirliton » (comme s'en inquiète Yves Bonnefoy). La tâche est difficile et même périlleuse. Il s'agit bien, en tout cas, de restaurer la poésie dans sa dignité, d'exorciser les vieux démons, de rebâtir sur des ruines, etc. La crise est vécue comme surmontable. Si l'on veut bien s'en tenir à ce qui ici, restrictivement, relève de notre sujet, il est évidemment prématuré de porter un jugement sur les effets de cette entreprise. On pourrait cependant, en toute prudence, avancer ceci : ce « nouveau lyrique », et son discours d'accompagnement, ont sans doute provoqué un léger sursaut dans un paysage qui s'était relativement assoupi (fin des idéologies, retour de l'éclectisme, cohabitation léthargique...) : sous des formes diverses, et pas forcément directes, le discours du retour à l'ordre (du sens), de la prosodie, etc., appelle des réponses qui, semble-t-il, commencent à se formuler⁴⁴. Sans que l'on puisse dire que la question de la poésie revienne à l'ordre du jour, quelques signes paraissent indiquer que le moment est venu de nouvelles clarifications théoriques. Par ailleurs, l'effet de convergence, de cohérence, provoqué par la publication simultanée d'un certain nombre de recueils, de prises de position, donne au

44. Dans la période la plus récente, des revues comme *Fig.* (dirigée par Jean Daive), ou *Nioques* constituent de toute évidence des lieux de réflexion et de propositions basées sur le refus radical du passéisme et du « poétisme » restauré. Il n'est pas indifférent qu'elles aient été fondées au moment même où la poésie poétique croyait pouvoir proclamer la mort et la nullité du moderne. La poésie critique, la monstruosité littéraire, les formes nouvelles d'obscurité, l'hybridation des genres, le jeu des langues, etc., sont des virus pour lesquels il n'est, semble-t-il, pas encore de vaccin.

phénomène une importance objective. L'enjeu, au regard des chiffres concernant la littérature romanesque, peut paraître dérisoire, il n'en est pas moins réel. Il s'agit d'occuper une place dominante dans le champ. Si l'on s'en tient à la façon dont celui-ci s'est constitué (et, je l'ai dit, renforcé) dans les vingt dernières années, cette « nouvelle » poésie ne peut qu'y rencontrer méfiance et résistance. Mais il s'agit pour elle d'autre chose : de viser un public plus large, renouvelé, de tendre à marginaliser et à déconsidérer en profondeur tout ce qui s'est prétendu représentatif de la « poésie contemporaine » pour lui substituer une image décidément positive de la poésie retrouvée, réconciliée avec sa définition éternelle, proposée à tous par une jeune génération sans complexes. C'est-à-dire finalement de réussir à faire croire que le « moderne » (tout ce qui est issu de la « révolution du langage poétique » à la fin du XIX^e siècle) fait définitivement partie du passé, de l'ancien. Sans préjuger de rien on dira, par hypothèse, que cette tentative n'est pas nécessairement vouée à l'échec, et qu'en termes de stratégie institutionnelle elle est loin d'être absurde, dans la mesure où elle intervient dans un contexte idéologique et littéraire qui lui est tout à fait favorable.

La question, on le comprend, n'est sans doute pas celle de l'existence ou non de la poésie (elle n'existe pas, elle existe encore), ni de la réalité objective ou non d'une « crise » (il y a crise, il n'y a pas crise). Tout dépend de qui parle, depuis quelle position, au nom de quoi, dans quel but. La « crise » de la poésie (ou plutôt ses multiples définitions) peut servir à justifier bien des démarches contradictoires, des projets antagonistes. L'essentiel est que l'on repère en effet ce complexe d'usages, et que l'on cherche (la tâche reste largement ouverte) à y voir un peu clair. Pour le reste, l'observateur impartial (s'il existe) ne saurait conclure. La situation « réelle » de la poésie est ambiguë. Sa vitalité (je reprends le *topos* à mon compte) et la richesse des œuvres produites sont incontestables. Sa marginalisation sociale aussi. Deux décalages essentiels sont à mon avis insurmontables : celui qui concerne l'antagonisme entre le travail poétique (de langue) et la

réalité d'une société qui fonctionne à l'image (et à l'appauvrissement systématique du message verbal). Aucune « solution » ne semble ici pouvoir être envisagée. La poésie ne peut se penser à ce niveau qu'en termes de contre-culture, de contre-communication. L'autre décalage est tout aussi puissant : c'est celui qui concerne l'antagonisme entre l'évolution historique de la poésie (ce qu'elle est devenue du fait de sa propre histoire, depuis la « crise de vers » décrite par Mallarmé et la chute progressive des marques formelles qui la définissaient pour tous de façon univoque), et l'image de la poésie qui est celle de ses lecteurs potentiels. La non-coïncidence est ici avérée et sans remède autre qu'illusoire du côté de la poésie elle-même : la stratégie du retour à un paradis perdu de la transparence, du bon sens musical ou prosodique a toutes les chances de n'être qu'un spasme réactionnaire sans lendemain, et surtout sans aucun effet salvateur (autre que très conjoncturel). La restauration du passé n'est porteuse d'aucun avenir, d'aucune solution. Sur ce point, c'est en dehors de la poésie que pourrait se situer une lueur d'espoir : on peut imaginer une formation des lecteurs (à l'école et / ou en dehors d'elle) aux différents langages contemporains (aux arts plastiques, à la musique, à la poésie). Pourquoi pas ? Il n'est pas insensé de croire qu'on peut modifier une image, informer, enseigner, apprendre à lire. Il y faut du temps. Nous croyons savoir que la solitude n'est pas incompatible avec le fait d'écrire. C'est peut-être l'un des sens de la proposition d'Yves Bonnefoy : « La poésie est loin de sa demeure possible. »

Chaque artiste, je suppose, ne peut répondre que pour soi. Je viens d'écrire un livre qui s'intitule *Le temps n'existe pas*. Celui qui écrit est sans doute toujours, inévitablement, du moins tant qu'il vit, appelé à témoigner pour reconnaître que c'est bien lui, en effet, qui a écrit telle phrase, on ne peut plus ambiguë, ou énigmatique. À moins qu'il ne considère (c'est ce que beaucoup sont tentés de penser) qu'il a *déjà* témoigné : en écrivant cette phrase et pas une autre. Cette phrase, d'ailleurs, il l'a signée. Comme toujours. Rien d'autre à déclarer, donc. Le témoignage, c'est l'écriture elle-même, ce qui est enregistré, signé, bon à tirer, publié.

Il n'est pas question d'écrire « l'artiste ». Encore moins de légiférer sur la façon dont il devrait (ou non) être « témoin » de quoi que ce soit (ou de « son temps »). Je sais comment il se peut qu'on l'entende : la question relève d'une *certaine* pratique de l'art, celle qui, toujours, s'est proclamée, à des titres divers et sous diverses formes, « réaliste ». Soit : fournir une certaine image (textuelle, picturale, ou autre) de la « réalité », en utilisant au mieux les ruses et les règles de la simulation : perspective, codes symboliques et figuratifs, logiques narratives, etc. « Témoignages », donc, se déclarant plus ou moins *objectifs*, ou, dans le cas des réalismes engagés, critiques et démonstratifs, didactiques et militants, etc.

Parallèlement : la confusion est systématique entre « artiste » et « intellectuel ». L'intellectuel est censé, à juste titre, être « présent »

à son temps, dire ou rappeler les valeurs, intervenir le cas échéant de façon exemplaire... Certains artistes peuvent être (par ailleurs) des intellectuels. En tant qu'artistes, ils ne le sont pas. Ils n'ont rien de particulier à *dire* sur leur époque, ils ont simplement (c'est beaucoup) à *faire* ce qu'ils ont à faire, ce qu'ils ne peuvent pas ne pas faire. Et cela fait « œuvre », et cette œuvre parle, pour eux, à leur place. Témoigne qu'ils ont été présents à ce qu'ils faisaient, présents au temps de leur travail.

Je reprends : être « témoin de son temps », pour tout artiste se situant hors de la visée « réaliste » (qui continue d'être celle de certains romanciers par exemple) et bien conscient du fait qu'en tant qu'il produit un « objet » (d'art, de langage) – il n'est en aucune manière un idéologue –, cela ne peut signifier qu'une chose : être radicalement présent aux événements, mouvements, actes, opérations qu'il engage et dans lesquelles il s'engage lorsqu'il entreprend d'écrire (ou de peindre, ou...).

De quoi est témoin Giacometti ? Qu'a-t-il à voir avec son temps ? Il poursuit une idée, une seule : parvenir à capter ce qu'il appelle la « ressemblance ». C'est bien ce que lui reprochaient d'ailleurs les surréalistes, qui l'exclurent pour réalisme primaire et impénitent. Or, bien sûr, Giacometti n'était pas « réaliste ». Il aurait fallu pour cela qu'il « sache » comment (et si) la réalité était figurable, ou, ce qui revient au même, qu'il « croie » qu'elle était accessible. Or il sait la réalité inaccessible, et la ressemblance impossible, sans cesser pour autant de les vouloir. Il ne « reconnaît » rien de ce qu'il voit. C'est à cette entreprise utopique (atteindre une réalité hors d'atteinte) qu'il voue sa vie. De cette expérience qu'il témoigne d'abord. Le reste vient par surcroît : l'extrême maigreur de ses figures, leur plus que nudité, leur solitude radicale *disent quelque chose* de la destruction des valeurs, de la catastrophe de l'humanisme en ce xx^e siècle qui est le sien... Mais Giacometti, lui, ne « dit » rien, ne prétend rien montrer, démontrer, prouver. Il se contente de lutter avec la matière sous ses

doigts, la résistance de la matière (comme d'autres avec la résistance des mots), avec la distance...

Quant à nous : la poésie (ou plus généralement l'écriture non figurative) connaît socialement, en France du moins, une situation particulière : de marginalisation. Cette exclusion signifie (notamment) ceci : il n'y a aucune *commune mesure* entre le travail de poésie, la façon dont il envisage, dévisage, et transforme la langue, et l'usage que quotidiennement nous en faisons. La langue de poésie, au regard du consensus social, est « irrégulière », voire monstrueuse, altérée, autre. Par ailleurs : il n'y a aucune *commune mesure* entre l'écriture et la lecture de poésie, et les modes de communication dominants (production et réception des messages socialement acceptables). Par ailleurs encore : il n'y a aucune *commune mesure* entre l'image de la « Poésie » (telle que l'école la constitue et la transmet, telle qu'elle se perpétue dans les consciences et les esprits même « cultivés ») et les pratiques réelles de l'écriture poétique aujourd'hui (après Rimbaud, après Mallarmé, après le surréalisme...). Ces décalages, ces contradictions, ces tensions constituent sans doute l'essentiel de ce que nous pourrions redéfinir comme le témoignage spécifique de certains artistes : ils témoignent d'abord, quels que soient les objets dont ils nourrissent leur activité créative, d'un *malaise* dans leur propre langue. Le « poète » n'est pas celui qui parle mieux que les autres, il n'est pas un virtuose de la parole, un génial ou un habile manieur de figures, mais un qui ne sait pas (ou plus) « parler », qui a perdu sa langue, qui la cherche, qui cherche à la retrouver, à la refonder. En tant qu'il refuse le bruit que font les paroles, les discours, en tant qu'il récusé les écrans rhétoriques (qui sont destinés à embellir la réalité, à arranger les choses, et à produire leur « effet »), il assume une position critique, à l'égard de toutes les paroles gelées, de tous les stéréotypes (même esthétiques), de tous les manèges du « bon sens ». Une position critique, ou de crise, de mise en crise, qui peut, et sans doute qui doit, concerner d'abord la « poésie » elle-même, ou ses définitions admises. Pour n'importe quel poète (de Lamartine à Claude Royet-Journoud), « la » poésie

n'existe pas, elle est sans définition. Témoin donc de ce malaise... Témoin actif, parce que résistant : au bruit par le silence qu'il introduit dans la parole, et au silence (qu'on nous impose) par la réinvention de la langue, ou d'une langue, ou de langues dans la langue, par la proposition d'une *langue vivante* contre la langue morte. Témoin aussi, je l'ai suggéré, actif et résistant, d'un malaise dans la communication : la langue morte s'impose violemment à nous (en nous) par tous les canaux, écrans, de la « médiatisation ». La langue, les images du réel sont médiatisées, électronisées, audimatisées. Paradoxalement, la langue que nous parlons (ou plutôt qui nous parle) est l'ombre ou la reproduction d'une langue, l'ombre ou la reproduction déformée-pâlie d'une « réalité » à laquelle nous n'avons plus accès. On peut risquer ceci : la poésie (en cela inacceptable, par définition subversive et scandaleuse) serait une pratique tendant à effacer les images, à les traverser (vers la réalité), une façon de chercher une langue immédiate (réduite à sa plus simple expression, disait Rimbaud), une relation immédiate au réel. Une façon en somme de lutter contre la censure, les censures. La société accepte (et même demande) qu'on reproduise la réalité, et les images de la réalité, et les images d'images de la réalité. Pas qu'on tente de la rendre présente. Ou de s'y rendre présent.

Rimbaud est témoin de la nécessité de « trouver sa langue », Artaud de l'impossibilité de parler, de l'« effondrement » de sa pensée, Ponge de la non-coïncidence des mots et des choses, Chardin d'une pomme, Cézanne d'une paroi de montagne et de sa structure, Giacometti des spectres (dont il fait des « sceptres » comme le voit Francis Ponge), Van Gogh du jaune, Bernard Noël de son corps, etc. Nous sommes tous témoins de ce qui « arrive » quand nous venons au monde, quand nous avançons vers lui (dans l'immobilité la plus totale parfois), quand nous ouvrons les yeux (en les fermant s'il le faut). Mais peut-être ce mot de « témoin » n'est-il pas le bon. Il me gêne. Les artistes (ceux dont je parle) sont évidemment des *acteurs*. Ils font et défont le temps, leur temps. À volonté.

Gisants, de Michel Deguy (Paris, Gallimard, 1985), où l'on retrouve : la science des intervalles, la préciosité sans manières, comme naturelle, la poésie inchoative, la « figuration » libre, très libre, les « plus que raisons » de la comparaison (le « don du comme »), Orphée, Rimbaud, Hölderlin, l'univers au radar, aéroports, rues, fleuves, hôtels, lisières, tout l'hermétisme de la vérité incroyable, son ouverture fracassante ou mesurée, etc. Soit : toutes ces « choses » familières au lecteur de M.D., occasions ou circonstances, depuis, cette fois (je veux l'imaginer), un très bouleversant requiem (p. 49-52), tout à l'écriture de l'émotion pure et simple, « dans les blés à coquelicots », au « printemps de l'indicatif », quand la langue même devient la nature (parterre de voyelles colorées, cimetière marin) et inversement, sans limites. Michel Deguy, « hérisson de combat », fait la poésie présente partout, là où elle peut l'être. D'un bord à l'autre de l'institution et du discours démembré, malade, où nous persévérons (malgré tout) : ce qu'il reste d'un théorique aujourd'hui déclassé, d'un critique rendu pieds et poings liés au vide des impressions, d'un poétique plus que jamais la proie de ses tentations régressives. « Ce qui a lieu d'être / Ne va pas sans dire. » C'est simple. M.D. le dit, l'écrit. Les *Gisants* sont d'abord cela. Une fois de plus, le geste à contre-courant, dans le lit de la rivière, dans de beaux draps, un geste de réinstauration, de réaffirmation, de « résurrection » (comme il le suggère). Ce « lieu d'être », bien sûr, n'est pas donné. Le présent ne s'accorde pas. Au contraire. Nous sommes, nous persévérons (malgré tout), dans le présent leucémique de l'information (par exemple). Les premiers mots du livre : « Je te cherche », j'ai bien envie, comme on dit, de les prendre pour moi. La poésie me cherche. Je n'y suis pas. Pas encore. Pas encore tout à fait. La poésie serait ce mouvement vers moi, cet ensemble de mouvements contradictoires (à vitesses variables, avec étincelles et bris de pas mal de choses) vers l'utopie d'un présent partagé, d'un lieu d'être ensemble, d'un lieu commun où décider et

renaître. Mais rien ne dit que « je » ne résiste pas. « Je te cherche » est aussi, nettement, une provocation.

Le livre comporte à l'entrée, machine des départs, *starting blocks*, ses « relais », qui le lient à ce qui précède, antécède, à ce qui pousse en dessous, toujours déjà appelant, requérant, tenants (certes) et aboutissants (on ne sait) mythiques, géographiques, géologiques, biologiques, hypodermiques... C'est le syllabaire sibyllin d'une prose en braille, celle d'une descente aux Enfers, aux caves de mémoire, « sans bruit dans la percussion sans thèse de la langue ». Puis vient le convoi d'un *Journal* de poèmes, l'année vite, à toute allure (décembre, mars, mai, juillet), la poésie du « gemmage », pierre de *touche* amoureuse : « Tous les chemins mènent à ta bouche. » Et ainsi de suite, aimerais-je dire, comme si le livre allait de soi (alors que, c'est vrai, il va de moi, de nous, désormais), tout emporté qu'il semble dans son « mouvement perpétuel ». Mais sait-on s'il a commencé ? Où il a commencé ? La question reste pendante, menaçante – dès le « départ », le faux et vrai départ – de son ou ses origines : le livre va vers ce qui le fonde, il y fonce, il va à la rencontre de ce qui le fait. Les pages initiales, d'entraînement intime, butent sur la réinscription d'une virtualité : « Projet de livre des gisants. » Celui-là même qui, à force d'exploration ou d'exploitation forcenée, finira bien par s'écrire, de ses bribes et de ses retours, de ses récits et de ses secrets, sans rien négliger de la relation minutieuse des secondes de vie, brutes, insolentes, insignifiantes, qui l'animent et le font battre. De tout ceci (qui est cependant l'essentiel, et que le lecteur devra infiniment remâcher, de la musique enfouie du *Mariage secret* aux *Plaisirs des seuils* qui s'écrivent sur tel emblématique poème de Francis Ponge), je ne veux que désigner ici le passage, sans toucher les détails, seules « preuves » pourtant de ce qui suscite ma propre jubilation. Mieux vaut, peut-être, plus simplement, tenter de dire ce qui spécifie cette nouvelle aventure : à égale (et respectueuse) distance de la poésie qui fait le vide (elle a ses raisons) et de celle qui fait le plein (dérisions, dérapages, lapsus, tirage de langues), et de celle encore, disons, « formaliste », à qui il arrive de confondre vitesse et précipita-

tion (je n'insiste pas). La poésie de Michel Deguy est « savante », si l'on veut – elle ne feint pas l'innocence, mais les savoirs qu'elle foule, elle les dilapide et les remet en jeu – et tout à la fois elle réactive le battement incessant du corps et des mots, du corps et du monde. Les *Gisants* sont un livre on ne peut plus charnel, érotique-lucrézien, de l'ébranlement physique ; un livre où la prose, sans relâche, « tourne en chant », tend à la musique, à l'emportement opéradique, amoureux, fabulant, désirant, « comme-un » (ainsi le suggère la graphie des pages proématicques qui inachèvent le volume). Quelque part dans ces lignes, Michel Deguy suppose que de lui (du poème) « on accepte qu'une vérité moins sûre qu'il faut interpréter ménage l'obscurité ». Quel optimisme ! Cet « on » qui accepte la vérité comme foyer d'incertitude, et décrète et avoue le poème comme lieu d'intense et lumineuse obscurité, cet « on » ne saurait être l'indice d'un consentement général. Il se peut même qu'à l'inverse peu d'entre nous (aussi bien lecteurs habituels de ce qu'on nomme « poésie ») soient prêts à payer le prix d'une émancipation affective, d'un départ dans le bruit neuf. Les *Gisants*, comme tout poème, fonctionnent à perte, en perte gagnante, astreignante, offensive, contre le « gué laborieux », comme les vanités et les vérités consolidantes, et cette notion de perte je crois même qu'en un très court texte (« Où le temps se perd »), Michel Deguy la célèbre comme ce qui efficacement délivre, dénoue, délie, « comme où la perte de la rivière est source ». Mais il faut l'admettre, ces disparitions de récits, ces secrets tout à la fois offerts et dérobés, ces sauts d'harmonie que le poème impose, ces heurts et malheurs du vrai-semblable ne cessent de faire violence à beaucoup. C'est ainsi. Comme tout ce qui coule de source.

Sculptures sans nom

A priori, cela relève directement, et très purement, du minimalisme américain des années 1960. Coule de cette source. « Purement » (je dois répéter ce mot pour ce qu'il implique de tension radicale, ou musicale) et « simplement » (il s'agit d'un art simplement simple,

d'un art de simplification pure). Purement et simplement donc, directement et logiquement. Sculpture, puisque je conserve ce mot, réduite à elle-même (excluant toute agitation expressive, tout tremblement émotif, tout double fond symbolique ou thématique), à ses formes, aux variations de ses formes, à l'organisation sérielle de ses formes (supports devenus formes, ou inversement), à sa couleur (tendanciellement l'objet, ou plutôt la structure, est bien entendu monochrome, ici le bleu), à ses propres intensités (« Utiliser une forme simple de façon répétée limite le champ de l'œuvre et concentre toute l'intensité sur l'arrangement de la forme », Sol Lewitt). Nous « savons » tout cela. Mais il n'est pas absolument sûr que notre rapport à l'œuvre relève exclusivement de cette sorte de savoir. Reste l'énigme de l'évidence. L'énigme du neutre. Ou peut-être : l'énergie énigmatique de la neutralité, de l'anonymat. Un trouble. Ces sculptures sans mots, sans nom, ces sculptures sans corps, sans mains, sans regard, ces sculptures fonctionnent comme de puissants suscitateurs d'émotion. Des piles. Sans doute, et malgré leur apparence, ou parce qu'elles sont toutes concentrées sur leur apparence, comme de puissants provocateurs de fiction. Je n'imagine pas qu'on puisse les laisser, ces volumes peints, à leur identité objective, à leur stabilité. Je les restitue au courant subjectif, à leur provocation.

Le première fois que j'ai vu ces sculptures, je ne les ai pas vues. En lisière d'été (mi-juillet), vers le soir. J'apprends qu'inachevées (sans doute, ou comme adolescentes, encore), elles dorment sous le hangar (grange, garage?), dans la nuit du hangar. Elles sont grandes (hautes), fines (corps élancés, lancés), bleues et (par dénégation?) surtout pas « bleu-Klein ». Elles, donc, derrière la porte. Inachevées (peut-être, ou comme d'enfance, presque nues), en tout cas d'abord invisibles ou destinées, secrètement destinées, à donner une idée de l'invisible, du bleu invisible, le bleu comme tel, absolu, transparent, renversant, celui du sommeil paradoxal.

De cette première fois (rencontre avec les Absentes, les Dormantes), je dois dire encore ceci :

1. Que j'étais sur le point d'« aller au Lac ». Réglé sur fréquence-lac, vers la pilule (gélule, pellicule) bleu-gris du Lac, le croissant, congélateur lémanique, « lunatique », *l'occhio di gela* (Saba), vers la pointe (déversement du Rhône).

Et plus tard en effet, sur les rives, j'aurai à plusieurs reprises l'occasion de les *supposer*, elles, dès lors réellement absentes, absentes, lointaines, et d'autant plus insistantes comme en un sommeil agité à travers ce qui, de cette eau et du ciel qui se renversent l'un dans l'autre, me donnera à écrire les « photographies d'un orage » (Saint-Gingolph, fin juillet), ensembles bleus sourds, à la fois lumineux et sourds, rythmés par les coups de feu, explosions de colère, hautes tensions, effets de voiles, etc.

2. De ces Figures (les Dormeuses, les Grandes bleues, les Adolécetes), on me dit qu'elles ont été peu avant liées, transportées, déplacées, hissées, mises en scène à flanc de carrière, pour être photographiées. Situées, mises au lit d'un drap de pierres, dans la lumière crue (ici très crue, taillante). Et prises.

3. Qu'elles n'ont pas de nom (je m'en doute, et c'est bien ce qui les protège). Elles m'auront donc été données, ou comme, plutôt, révélées. Sorties du bain. D'ici (lumière crue, taillante, des « carrières », nuit de la grange ou du hangar, fraîcheur des murs sous l'Atelier), il m'aura *fallu* remonter à l'évier du Lac (à la série des tourmentes, préparations des ciels, noyades, recul des plans, grandes eaux monochromes), pour revenir les voir, pour les saisir à mon tour, les approcher (avec prudence, celle d'un « retour d'orage »), les toucher. Entre-temps – ce laps du trouble imaginaire où elles m'auront, absentes, appelé –, elles, issues du hangar, revenues (les Somnambules, les Revenantes) à leurs proportions, remises sur pied. C'est à cet instant que je les retrouve, inchangées : nues, adolécetes, cambrées, sans nom, hautes, fines et sérieuses, ironiquement géométriques, bleues (ce bleu lisse absolu, invisible et tranchant), verticales, profilées, fusantes, appelantes et (mais) insoumises. Tournant autour du soleil, en orbite.

Je suis, d'abord, à l'intérieur, c'est de l'intérieur que je les aborde, à distance, elles dehors, sur la terre, l'herbe, posées (debout, posées). Niant les arbres. Niant (oubliant) l'arbre qu'elles sont, qu'elles ont été : ce bleu lisse n'est pas un bleu d'arbre, ce bleu lisse, absolu, métallique et fier, ce bleu d'eau très très froide (ce bleu du Lac tel qu'il contient un ciel) est posé sur un pansement de papier (papier collé) qui recouvre le bois (l'arbre oublié, nié, effacé).

Mais il faut s'approcher, venir auprès, dehors, entre : les quatre en carré (Guérites, Guerrières, Veillantes), celles, plus loin, en cercle (en ronde, à la fois toutes semblables et toutes différentes, les Sœurs, de « tailles » différentes, les Coiffées – de minces cheveux plastiques multicolores, laissés au vent), toutes « de bois » (oublié), recouvert de papier (effacé, à une certaine distance, effacé), lui-même recouvert de peinture : le bleu lisse, absolu, qui s'affirme, ici même, à contre-nature, qui s'objecte à la Nature, qui lui fait face et la contredit. Contre le Ciel.

Maquillées, prêtes à la foudre, aux foudres. Elles-mêmes, dès lors, « en puissance d'orages ». Qu'ils viennent !

Sur le fond des maïs (qui poussent au talus, balancés), les cheveux des Indiennes (coniques, dansantes, tournantes) répondent au tremblement des formes, aux contorsions des troncs, au baroquisme « naturel » (ici). Elles forcent l'espace. Le signent. S'imposent par tension. Présentes, parfaitement justifiées.

À mains nues

Le « réalisme » ? Un interdit jeté sur la réalité. Je ne connais pas de meilleure définition. Catherine Hekking n'est pas un peintre réaliste. Elle est bien trop préoccupée par la réalité. Elle la désire. Elle s'en approche. C'est avec *cela* qu'elle parle. Elle la regarde venir, ou monter. Elle la touche, l'attend. Elle ferme les yeux. La réalité, c'est d'abord la poudre. La matière-couleur-poudre. La nuit de très anciens murs de pierres, rochers, morceaux de l'« aïeul énorme », et les mains sur les murs, les traces, les signes. Le choix du pastel :

celui du corps, du geste, sans recul. Celui de la relation directe à la nuit des temps, à la mémoire, celui de la plongée dans cette nuit matérielle : l'immédiatement concret-présent, avant les noms, les symboles, les religions. Physique et naïf (c'est-à-dire natif). L'opération-magie. C'est à partir de là, ou bien c'est là (dans la lenteur de ce présent-là) que se *forment* les images. Une à une apparaissant, surgissant du fond, de la surface sans fond, indifférenciée, du mur, du papier, de la paume, de la surface laiteuse de l'eau ou de la vitre, au contact de la peau, de la paupière, de la pupille. La poudre prend et donne forme, formes. La poussière de riens fait images. Qu'il faudra enfin, comme on dit, « fixer ». À l'histoire de la peinture le pastel vint lorsqu'on apprit à mieux le fixer. À le retenir. Et même alors : fixé, il ne l'est, ne le sera, jamais. La matière, invisiblement, se divise encore en elle-même ; l'image est infixable. En voie de pulvérisation. C'est aussi, bien sûr, le sens du verre. Pour empêcher la réalité de tomber. Et pourtant, et encore : que je « fixe » (du regard) la réalité, elle vacille, se dérobe, se défait, se retire. Ce que peint la main de Catherine Hekking, c'est cette apparition et cette disparition de la réalité, cette façon qu'elle a d'apparaître en disparaissant.

Mais (diront-ils...) il y a la nature, l'espace. Les objets, les « pièces » de la nature. Dans lesquelles on marche, qu'on traverse. Pièces de terre, pièces d'eau. La nature est devant. Sous le regard. Cela suffit, on le croit, à faire un paysage. Pourquoi refuser ce mot ? C'est que, si je suis face à l'une de ces « pièces » comme face à un paysage (c'est bien ce que d'abord je crois), je m'aperçois très vite que je suis *dans* ce que je vois. L'un de ces personnages qui progressivement (je ne les avais pas d'abord remarqués) surviennent dans l'espace sans pour autant s'ajouter à lui. Comme si l'espace était en train de naître dans le regard obscur de chacune de ces figures que je suis tour à tour, l'espace s'ouvrant devant moi insensiblement différent de lui-même à mesure que je m'avance. D'où, peut-être, le trouble : l'image *n'est pas* immobile. Elle ne l'est qu'en apparence. La pièce n'est pas un paysage parce qu'il n'est pas de point fixe, de point de fuite, de perspective

(qui « tienne »). Un espace multiplié, multiple, en avançant. Un espace, des espaces, modifiés à mesure que le regard le parcourt (ou que la main le crée). Pas plus que les personnages ne sont immobilisés dans leur immobilité, le regard de celui qui voit ne peut être celui d'un spectateur (à bonne ou juste et stable distance). Il est emporté dans ce mouvement d'ouverture, appelé par les métamorphoses de l'espace et de la matière, capté, emporté dans l'instabilité tremblante et impossible de la lumière. La pièce fonctionne comme un piège. Et c'est ici, sans doute, que commence ma liberté : de n'être pas assigné à ma place, d'être tiré dedans, c'est-à-dire : dehors. Face à la réalité, à l'énigme insituable de la réalité. Rendu à la question, physiquement éprouvée, d'une ouverture infinie du réel. Dedans, dehors.

À y bien regarder, tout à coup, je le sais. Elle ferme les yeux. La nature est le corps. Cela serait vu comme un corps. Toute cette eau qui circule à l'intérieur de nous-mêmes, qui *est* notre corps : ces canaux, ces poches, ces bassins, ces miroirs, ces couloirs d'herbe, ces déversoirs, ces écluses... , et la saignée organique du chemin dans le rouge de la terre, la peau des yeux dans ce vert d'eau, ce gris d'eau... Il y a, je veux dire, cette terreur : que voit celui qui voit (celui qui me tourne le dos, celui que je suis, que je ne peux pas ne pas être ou suivre) ? Il est au bord du chaos-nature, au bord du chaos organique, à l'à-pic du sans forme, et il fixe. Il attend. On pourrait risquer ceci : ces images se tiennent en équilibre entre la douceur de l'harmonie-nature, le « clavecin des prés », la musique des formes (des structures, des architectures) et la violence et la douleur du chaos-nature, de l'insensé du plus rien, du sans nom, dedans-dehors. Les personnages circulent sans bouger, de ce qu'ils voient (de ce qu'elle voit, quelque chose qui se « compose » *comme* un paysage) à ce qu'ils ne voient pas, mais qu'ils attendent, qu'ils pressentent, qui vient au bord de leurs yeux, jusqu'au fond de leur corps, dans la folie, le silence et l'immobilité d'attendre.

Entre le visible et la réalité, quelque chose, peut-être, s'insinue. Ce serait des mots. Le mot « claire » par exemple, ou le mot « verre »,

ou bien « vert », ou bien... Des mots dont on ne sait comment il faut les entendre. Les mots de l'énigme. Ou les mots de passe. Ceux qui permettraient de passer du voir au savoir, du visible à ce qui se tient sous ou derrière le visible. Ils flottent. Ils sont transparents. Ils sont infimes comme les grains de poussière. Brûlants comme eux. Ce sont les mots du pastel. Muets comme.

La réalité est sans titre. C'est ce que précisément le « réalisme » feint d'ignorer. Nous le savons, nous le vivons, nous serrons la réalité à mains nues.

Où, réellement ?

Rien avant, même pas l'attente. Rien après, même pas l'oubli. Rien avant ni après. Rien que. Je me suis toujours dit qu'il n'y avait rien entre. Rien entre les toiles de J.-C. Le Gouic. Rien entre elles et le reste. Ni aucun reste. Comme entre le jour et la nuit. Une autre nuit, un autre jour. Il ne peint ni le jour ni la nuit. Comment dire ? Ceci n'est pas un complément d'objet direct. Peinture sans objet (direct). Ceci est un circonstanciel (négatif) : ni le jour ni la nuit. Il suffirait de comprendre qu'il y a un point (un moment comme un point) qui est le lieu et l'instant de la peinture, qui est sans passé et sans futur, entre l'attente et l'oubli. Il, debout en ce point, le peindrait. Comme l'enfant qui, dans le premier texte des *Illuminations* de Rimbaud, « tourne ses bras », exactement et physiquement présent au présent dans l'absolue vacuité du sens. Je peux tenter de figurer verbalement ce point, de suggérer (paradoxe à peine légitime) le rien-entre où coïncident et ce lieu, et cet instant, et le corps du peintre. Il est debout, dis-je, entre le jour et la nuit, ni dedans ni dehors. Ni dans la pénombre du dedans (l'atelier ou le dépôt invisible des gestes en mémoire) ni dans la lumière du dehors (le visible et le vert, le flot de lumière « naturelle » du dehors), exactement et physiquement à la verticale de tout, comme s'il suffisait d'un geste, d'un, même le plus imperceptible, mouvement du corps, d'une, même la plus infime, proposition de ses yeux, ou de son épaule, ou de ses mains.

Que se passe-t-il alors ? Que signifie faire signe à contresens ? Figurer sans images ? Rien que : le réel n'est pas visible, accessible, intelligible. Le réel (pas d'autre objet que ça) n'est pas devant moi, sous mes yeux. Il est ce qui se passe, ce qui, maintenant, a lieu. Immédiatement. Pour les uns (quelques poètes) cela implique : faire l'écriture, utopiquement, « littérale », laver la langue de la fatalité analogique, métaphorique... Pour d'autres (quelques artistes, Giacometti par exemple), éprouver résolument et sans illusions la douleur de la ressemblance impossible. Pour d'autres encore (Bram Van Velde est de ceux-là), *s'élançer aveuglément vers* (B.V.V. : « La toile guide l'aveugle que je suis »), tenter à la folie de réduire l'inépuisable distance entre le geste et la figure, le corps et le trait, le dedans et le dehors, etc.

À mes yeux, cette peinture ne saurait *d'abord* s'identifier à ses formes, ni aux procédés que plus ou moins visiblement, spectaculairement, elle met en œuvre. Car elle nous met à l'épreuve de la (seule) question : y a-t-il quelque chose à voir ? Qu'est-ce à dire ? De quoi est fait le présent ? Y suis-je ? Où, réellement ? C'est seulement à partir de cette question (formulée ou non, de telle manière ou de telle autre) que s'accomplit le geste et que commence la peinture. Dès lors, elle n'en finira plus de commencer. En convertissant cette question en une série de questions spécifiques qui feront la singularité de cette peinture, de cette expérience de la peinture. Par exemple : de quoi est faite la surface ? Un plan, et derrière ce plan (ou surface) un autre plan, et derrière ce plan, un autre encore, etc. La surface est sans fin (et sans fond), la surface est profonde (et sans fin et sans fond) : transparence. Il peint la transparence. La réalité de la transparence (et l'inverse). Et la réalité comme : profondeur des surfaces (et sans fin). Vers quoi ? Vers le vide. Les couches de peinture qui se superposent dans ses toiles ne produisent pas de l'opacité, au contraire, elles évident. Comme le trait, qui définit un volume vide. Tel serait, me semble-t-il, le paradoxe : sur cette toile ce que nous appelons « le fond » (l'espace peint, la peinture « comme » espace) figure la réalité sans figure, sans fond, l'infini profond des surfaces, des peaux,

qui ne « cachent » rien, ou qui le montrent, le font pressentir (ce rien de la réalité, cela). Pour que ce fond soit rendu sensible, visible, lisible, il faut que sur lui se détache ou s'inscrive une forme, une figure. Cette figure délimite un espace. Une fiction d'espace, un espace fictif. C'est ici la fiction qui, en quelque sorte, constitue ou institue la réalité, ou en tout cas la fait apparaître. Ces « formes » n'ont aucun sens (figuratif ou symbolique), elles donnent simplement (c'est le mot puisque ce sont des formes simples) lieu à l'apparition du réel, à la violence de son surgissement. La réalité pousse (dans) la fiction, la fiction engendre et rend visible le rien-réel, en un va-et-vient qui ne saurait s'interrompre, ou qui ne s'interrompt que pour recommencer. Un trait (le geste ici décidant de la forme du vide, fournissant aux yeux l'illusion d'une figure ou le dessin d'une illusion dans le frais, le concret de la matière-peinture), une griffe (et sa lèvre, et l'ombre qu'elle fait, sur la peau, le corps-concret de la matière-peinture). Un trait, une griffe, un trait, une griffe... Avant, après, l'un ou l'autre, l'un sur ou sous l'autre, dans l'événement paradoxal du temps-peinture, en ce point dont je parlais tout au début : l'instant et le lieu de la danse. Un trait dessiné, une griffe effectuée. La peinture de Le Gouic serait dans cet équilibre : comme une fiction physique, une illusion réalisée, incarnée, à mi-chemin entre le visible (apparaissant, disparaissant) et le réel, invisible, intraitable (qu'il soutient et qui le soutient, qu'il suscite et qui le suscite). Ni dedans ni dehors, ni le jour ni la nuit, ni visible ni invisible, quelque chose comme la figure non figurative de ce qui ne saurait s'atteindre que par engagement perpétuel. Comme dans l'amour. Il n'y a pas de peinture « abstraite ».

L'image est la réalité réduite à rien

... il est : la somme des rares instants où j'ai cru le voir. Et ces instants réduits à un seul. Et ce seul instant transformé en image. À cet instant, ou dans cette image, Bernard Noël est en train de lire un poème assis à une table qui est un miroir.

il est alors : cette voix en miroir. Ou bien cette voix dans l'eau. Ou bien : « Cette voix dans le miroir de l'eau est celle de Bernard Noël. » Ou bien : « Cette voix est une image », ou « comme une image ». Ou peut-être : ce que j'entends, ce que je continue aujourd'hui d'entendre, c'est ce qui reste de la voix réelle de Bernard Noël à travers l'eau de l'image. Bernard Noël est : cette voix au miroir.

il est : la somme des phrases prélevées dans des livres signés Bernard Noël que je recopie depuis longtemps sur les pages de petits cahiers d'écolier au milieu d'autres phrases.

Comme je suis sans mémoire, je suis allé dans les pages de ces cahiers à la recherche de quelques-unes de ces phrases, pour les réénoncer ici. Elles sont exactement pour moi son absence de visage, un peu comme la voix entre la bouche réelle et la bouche du miroir, séparées les unes des autres comme les organes qu'il décrit dans *Extraits du corps* : « il y a même, entre l'aisselle droite et le foie, un espace qui ressemble à un désert ».

première phrase : « La lecture terminée, il faut immédiatement oublier non seulement toutes les paroles, mais aussi toutes les idées de l'auteur, et ne se souvenir que de son visage. »

dans la première phrase, Bernard Noël est donc celui qui écrit et qui lit ce visage, ou vers son visage. C'est la phrase du visage, et de l'oubli de la phrase, et de l'oubli du visage et de l'oubli.

deuxième phrase : « Je suis poète et j'ai horreur de la poésie. » dans la deuxième phrase, Bernard Noël est donc celui qui se fait un visage avec le miroir et le conflit des deux faces. La deuxième phrase est immédiatement suivie d'une autre : « Ainsi ce que je ne suis pas a horreur de ce que je suis, et de leur incessant face-à-face jaillit ce qui me fait un visage. »

troisième phrase : « Je crois que l'écriture est la pensée du corps. Cela est plus facile à dire qu'à décrire. Mon écriture consiste justement à travailler cette description. J'en suis donc réduit à renvoyer à ce travail. »

la troisième phrase est celle du renvoi. Rien à dire. Rien à déclarer. Il n'y a pas, non plus, de portrait possible de l'écriture. Bernard Noël est donc celui qui avance à l'intérieur de son visage. Cette avancée est impensable. Il l'écrit.

quatrième phrase : « La page blanche n'est pas écran. » la quatrième phrase est celle du déplacement, celle de celui qui marche et qui traverse. C'est la première phrase iconoclaste. Mais les précédentes l'étaient sans doute déjà aussi.

cinquième et sixième phrases en couple :

« Le réel est derrière le visible comme le corps derrière les yeux. »

« La réalité n'est pas dans le visible elle est en dessous, comme la toile est sous la peinture. »

la cinquième et la sixième phrases sont iconoclastes. En avançant à travers son visage ou ses visages, Bernard Noël est celui qui déclare que la réalité n'est pas visible, que le visible est cela qui empêche d'êtreindre la réalité. Il aurait pu écrire : « La poésie est images et j'ai horreur des images. » La poésie n'a pas d'autre but que la réalité. Elle s'écrit pour en finir avec les illusions et les confusions, pour crever les écrans d'images.

septième phrase : « L'image est tout ce qui reste, mais elle n'est qu'une ombre, c'est-à-dire rien. L'image est la réalité réduite à rien. »

huitième et dernière phrase : « Tout jaillit au présent / ce qui advient / ce qui toujours s'en va. »

la huitième phrase est celle du présent et du commencement. Il n'y a pas de portrait au présent, du présent. Il n'y a pas de portrait, ni de récit (c'est d'ailleurs la même chose) du commencement. cette phrase est celle de ce qui advient et de ce qui s'en va, de ce qui passe. Comme le sens. Toujours.

dans le dépôt des cahiers, Bernard Noël est celui qui fait la poésie au présent, au présent-simple, au présent du commencement, il est : un commencement.

J'ai été frappé, lors de la disparition de Ponge, de la difficulté que semblaient éprouver tel ou tel critique à lui conférer sa juste place dans la poésie contemporaine. Précisément d'ailleurs parce que Ponge avait tout fait pour s'écarter au maximum de la poésie. Il avait en quelque sorte prévu et aménagé ce malaise... Il est bien évident, par exemple, que sa disparition ne pouvait être saluée que comme celle d'un poète, mais qu'en même temps, il y avait danger, impertinence, à le désigner par ce qu'il avait récusé toute sa vie, à le réduire à ce contre quoi il avait très activement et très explicitement lutté. D'où un certain flottement, assez prévisible pour les familiers de l'auteur, peut-être un peu déroutant pour les autres. Resterait (le chantier est ouvert) à rechercher dans son œuvre tout ce qu'il a dit, écrit, de sa situation spécifique dans l'histoire de la poésie (puisqu'il pensait, ce qui n'est pas une évidence pour tout le monde, que la poésie a une histoire⁴⁵). On sait par exemple son attachement pour

45. Il s'agirait en fait non seulement de repérer ce que F. Ponge écrit de ces auteurs, la façon dont il évalue, et selon quels critères, leur apport dans l'histoire de la langue et dans celle de la poésie, et la façon dont il se situe et définit lui-même en se déclarant pour ou contre telle proposition poétique, mais (surtout) d'entreprendre l'analyse de ce qui, de ces écrivains, passe et agit dans le texte de Ponge, pas toujours très visiblement. Une grande étude de l'inter-texte pongien est aujourd'hui nécessaire. C'est en ce sens que travaille par

Lucrèce d'abord, et Horace (et secondairement Virgile) ; sa méfiance extrême à l'égard des poètes de la Pléiade, Ronsard et les autres ; son admiration au contraire pour Malherbe (qui aurait selon lui « rayé » les précédents), et pour La Fontaine, bien sûr ; sa détestation des romantiques (à l'exception peut-être de Vigny⁴⁶) ; son mépris pour les symbolistes et décadents ; son attitude pour le moins hétérodoxe à l'égard du surréalisme en bloc (en tant que doctrine) ; sa position ambivalente à l'égard d'Apollinaire et surtout de Valéry ; son culte de Mallarmé et son rapport complexe à Rimbaud ; sa haine sans appel de Saint-John Perse ; son goût pour le Claudel de *Connaissance de l'Est* ; mais surtout, à l'égard de ceux qu'il ressent comme ses immédiats contemporains la façon dont il les observe de loin, voire de très loin : Aragon déconsidéré à ses yeux comme formellement ultraréactionnaire (il parle à son propos de « néo-académisme », de poésie tsariste), Char et Michaux qu'il soupçonne ouvertement l'un d'obscurantisme métaphysique, d'illusionnisme délibéré (pour sa poésie oraculaire), l'autre de complaisance envers la folie et d'une façon générale les états de perte (« Qui cache son fou meurt sans voix », dit Michaux, à quoi Francis Ponge se croit autorisé à répondre : « Qui ne bâillonne son fou vit en pitre⁴⁷ »).

exemple Bernard Veck (sur Rimbaud, Apollinaire, Valéry notamment). On peut déjà se reporter aux pages qu'il a consacrées aux « latins » de Ponge dans le *Cahier de l'Herne*.

46. Vigny n'est certes pas pour Francis Ponge une référence habituelle. On notera cependant que son nom est prononcé dans le *Malherbe* (Paris, Gallimard, 1965) en un contexte positif (p. 163). On imagine assez bien pourquoi : par opposition au romantisme subjectiviste (« l'effusion et la plainte »), à celui de l'« affublement » (rhétorique), Vigny fait une poésie impersonnelle tendanciellement objective. Il coupe court (cristallisation, éthique formelle). Il est par ailleurs agnostique stoïcien...

47. Un exemple du partage (dans le *Malherbe*, *op. cit.*, p. 148) : « Oui Malherbe, La Fontaine, Rameau, oui Cézanne, Mallarmé, Seurat, Satie, Lautréamont, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Ravel, Stravinsky, Picasso [...] Oui les Bons Maîtres (ceux-là), non les Mauvais (de Ronsard à Michaux). » Contre

On peut être sensible, par ailleurs, à la dissymétrie qu'il y a dans la relation qu'il a pu entretenir avec des poètes très proches de lui, comme Jean Tortel par exemple, ou comme Philippe Jaccottet. L'un et l'autre ont beaucoup écrit sur Francis Ponge⁴⁸, et parfois pensé leur propre chemin à partir de lui, mais Ponge n'a jamais rien écrit sur eux. Il n'a d'ailleurs, en fait, pratiquement jamais écrit sur ses contemporains. Tout se passe même comme si, dans une certaine mesure, il avait soigneusement évité de le faire. Lorsque j'ai voulu, pour le *Cahier de l'Herne*, la présence autour de lui d'un certain nombre de poètes d'aujourd'hui, je me suis aperçu que Francis Ponge semblait multiplier les interdits et que, depuis sa brouille avec *Tel Quel* (en 1974), et malgré un certain rapprochement avec la NRF (J. Réda, Jude Stefan, Paul Oster), il était extrêmement critique à l'égard de tout ce qui se donne maintenant pour de la poésie⁴⁹. Dans ces conditions,

l'«histrionisme» poétique, on relira les pages de l'«art poétique» de la figure (*Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, 1977, p. 96 sq.) où Francis Ponge s'en prend à Rimbaud (« Je ne travaille pas à me rendre voyant »), à Michaux (celui qui ne veut pas « cacher son fou »), à Empédocle (« Je ne passerai pas ma vie à disposer au bord du précipice artistement mes sandales »).

48. Les principaux textes de Jean Tortel sur Francis Ponge ont été rassemblés sous le titre *Francis Ponge cinq fois* (Saint-Clément, Fata Morgana, 1984). Pour Jaccottet, voir *L'Entretien des Muses* (Paris, Gallimard, 1968) et sa contribution au *Cahier de l'Herne* sous le titre « Comme un salut de loin ».

49. Les poètes présents dans le *Cahier* sont les suivants : André du Bouchet, Guillevic, Jude Stefan, Paul Oster, Anne-Marie Albiach, Paul-Louis. Rossi, Philippe Jaccottet. Denis Roche, James Sacré, Jacques Réda. D'autres auraient pu y figurer : Jean Tortel, Joseph Guglielmi, M. Bénézet... Cette simple liste montre que si Francis Ponge se montrait sévère à l'égard de la poésie contemporaine, celle-ci, dans sa diversité, reconnaît en lui le « suscitateur » qu'il prétendait être. On peut se réjouir de cette diversité. On doit cependant ne pas cacher qu'elle ne signifie en rien un aimable consensus. Le suscitateur reste un révélateur, et sa lecture un enjeu. Il suffit de rappeler par exemple qu'en 1989, on a pu voir simultanément Christian Prigent reconduire en les soulignant les traits d'un Ponge subversif-irréductible (dans un livre intitulé *La Langue et ses monstres*) et la NRF lui consacrer un important fronton dans lequel Paul Oster par exemple propose l'image d'un poète dont la leçon serait plus conservatrice : « Ne dégradez

les deux textes qu'il confie, l'un à l'hiver 1974 à la revue *TXT* sur Denis Roche, l'autre en 1983 (le texte est daté 1982) à la revue *L'Ire des vents* sur André du Bouchet, prennent un relief tout particulier. Il y a là deux signes de « reconnaissance » de poètes « postérieurs » à lui, deux signes qui requièrent d'autant plus notre attention que les deux poètes dont il s'agit se situent, du moins en apparence, à des pôles sinon contradictoires, du moins sensiblement différents ou divergents. La position de Ponge est intrigante, elle semble vouloir ignorer certains partages assez largement admis.

Dans son texte de *TXT*, la première chose sur laquelle Francis Ponge décide d'insister, c'est l'inscription de Denis Roche dans un groupe, et sur sa situation particulière dans ce groupe : « Il y avait donc, dans le groupe en question, un filon dynamique, étincelant et limpide, rieur, actif et sans pontification, c'était lui. » Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la première expérience de Ponge, de ce point de vue, est celle du surréalisme comme avant-garde constituée. Sa méfiance *a priori* du groupe, puis ce qu'on pourrait appeler son auto-exclusion, ne tiennent pas seulement à une réelle divergence de fond (sur l'essentiel de la *poétique* surréaliste⁵⁰), mais aussi à une allergie au mode de fonctionnement dogmatique inhérent à toute organisation

pas le lot commun, nous dit Francis Ponge, ne gauchissez pas la phrase à jamais élémentaire qui nous lie à l'être dans notre rapport à la société, à l'histoire, etc. » Autrement dit : Ne touchez pas (trop) à la langue, à ses mécanismes naturels, à l'ordre du discours, au fragile équilibre (le « lien à l'être ») qui, selon beaucoup, serait la définition même de la poésie.

50. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon *Francis Ponge, op. cit.* Mais peut-être, en 1988, n'ai-je pas suffisamment insisté sur le fait que refus et divergences devaient s'entendre sur le fond d'une appréciation partiellement positive. Ces quelques lignes du *Malherbe (op. cit., p. 297)* sont très nettes : « Grâce soient rendues au surréalisme, surtout pour avoir réouvert les veines de la colère et les ressources de l'enthousiasme poétique [...] Pour avoir bousculé les académismes, y compris celui de la *NRF* : Valéry, Alain, Romains, Gide et leurs misérables séquelles. Ces gens-là auront finalement vécu et écrit comme si Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé n'avaient écrit ni vécu (comme ils l'ont fait). »

d'avant-garde, et aux comportements que cela engendre : le sérieux pontifiant des chefs notamment (Breton en 1930, Sollers et Pleynet dans les années soixante-dix) et les conduites d'autocensure que cela ne manque pas de provoquer chez les adeptes, même les plus créatifs. Mais il se trouve qu'au début des années soixante Francis Ponge est persuadé de la nécessité objective d'une entreprise comme *Tel Quel*. Pour toutes sortes de raisons : il s'agit de combattre les derniers feux d'un surréalisme moribond, de prendre le contre-pied, au nom de la littérature comme telle, « telle quelle », de ce qui reste de l'idéologie de la littérature « engagée », de donner lieu à la recherche formelle contre l'académisme toujours insistant (à la NRF par exemple, que Ponge connaît très bien puisqu'il s'agit de son propre milieu, avec lequel, depuis les années vingt, il entretient des relations plutôt conflictuelles, en tout cas compliquées, par l'intermédiaire de l'ami et mentor Jean Paulhan). L'entreprise de Sollers-Pleynet, auxquels vient s'adjoindre Denis Roche en 1962, lui paraît donc pleinement justifiée, historiquement justifiée, légitime et nécessaire au moment où elle a lieu. Et qui plus est, en phase avec ses propres recherches, convergentes. Ce qui bien sûr qualifie spécialement à ses yeux Denis Roche, c'est qu'il représente à la fois l'individu activement lié à une entreprise qui le dépasse, et l'individu-écrivain absolument irréductible, dans sa pratique personnelle, à un effet de secte ; quelqu'un qui participe d'un mouvement de fond, qui se trouve en pointe dans ce mouvement, mais en même temps tout à fait « mauvais » élève (comme Ponge lui-même), susceptible à lui seul de faire contrepoids à la cristallisation dogmatique toujours redoutable. Les dates, de ce point de vue, sont significatives : Francis Ponge éprouve d'autant plus de facilité, et de plaisir, à s'identifier à Denis Roche, qu'il écrit ce texte pour lui à l'automne 1974, à un moment où sa rupture avec *Tel Quel* est consommée (son petit libelle vengeur est de février 1974), et que Denis Roche, lui aussi, vient de prendre ses distances avec ses anciens amis. Ponge ne manque d'ailleurs pas de relever ce retour à l'autonomie, à la solitude agissante : « Préférant un parcours torrentiel, à tous risques, ce ruisseau clair a

quitté le fleuve quand celui-ci a commencé décidément à s'envaser dans la pénéplaine. » Au-delà des circonstances particulières de cette rupture, de ces ruptures, Francis Ponge, n'en doutons pas, tient à rappeler ceci, pierre d'achoppement de sa propre « doctrine », et que le « cas » Denis Roche lui permet opportunément de réaffirmer : le poète est seul, radicalement seul ; l'œuvre ne saurait se constituer autrement qu'« à tous risques »...

Le second point sur lequel il veut mettre l'accent concerne le rattachement de l'œuvre rochienne à un espace idéologique, à la tradition, minoritaire et fragile, d'une « poésie matérialiste » (formule qui, pour beaucoup de nos contemporains, fonctionne encore comme une alliance de mots). Le « portrait » de Denis Roche s'inaugure d'une épigraphe double : l'épicurien Horace, puis l'épicurien La Fontaine, et se termine par une longue citation de la Sixième Satire d'Horace en latin (qui est une proclamation contre les miracles, et sur le thème épicurien-lucrézien de l'absence ou de l'indifférence des dieux, et de l'autosuffisance de la Nature, et de l'explication « naturelle » des phénomènes naturels), soulignée encore par la présence du nom d'Épicure à la dernière ligne du texte. Nul besoin d'insister : Denis Roche de ce point de vue le requiert en ce sens qu'il lui paraît un authentique disciple du Maître matérialiste. Nous nous rappellerons pour notre part le premier texte donné par Francis Ponge à la revue *Tel Quel* (pour son numéro un en 1960) : *La Figue (sèche)*, poème qui comportait, en son noyau si l'on ose dire, une attaque virulente contre le christianisme et une apologie du paganisme et du polythéisme antiques : Francis Ponge s'y identifiait à Symmaque, le dernier païen de Rome, tué par l'empereur Théodoric « barbare et chrétien » (deux mots que Ponge tient à nous faire entendre comme synonymes). On ne s'étonne donc pas de retrouver, dans le texte consacré à Denis Roche, la même violence antichrétienne, qui prend en quelque sorte son essor poétique ici du rapprochement du prénom *Denis* avec l'antique et emblématique figure de *Dionysos* : « Rien à faire du tout avec le trop fameux Bon apôtre, corrupteur deux fois

millénaire des nations, / Mais toujours beaucoup en revanche, comme Mars ou Arès lui-même, avec Aphrodite ou Vénus. » Ce qui soutient le propos, c'est la condamnation sans appel du monothéisme : Ponge parle et écrit, et Denis Roche aussi, contre le Dieu unique, la Vérité une, la Transcendance, et fonde évidemment sa poésie sur la variété, la pluralité, la relativité. Enjeu décisif : selon lui, la poésie est extrêmement compromise avec la pensée et le discours religieux ; la continuité est à ses yeux évidente entre la métaphysique de l'unité et la poétique de la métaphore, de l'analogie ; du romantisme au surréalisme, de l'harmonie aux correspondances, des correspondances au « signe ascendant », c'est le même idéalisme ou spiritualisme, la même nostalgie ontologique qui nourrit notre poésie ; pour Francis Ponge comme pour Denis Roche, le combat contre « la » poésie (c'est-à-dire « cette » poésie instituée « la » poésie) et le combat antireligieux sont absolument symétriques et complémentaires. Mais l'accent n'est pas mis d'abord sur cette pétition de principe : le trait principal est porté contre Jésus (que Ponge appelle ici le « Bon apôtre », le « corrupteur », et qu'il appelle ailleurs, dans le *Savon* par exemple, l'« Exalté ») : je ne sais si Francis Ponge pense ici précisément à Nietzsche (qu'il a lu dans sa jeunesse) ; on peut en faire l'hypothèse : le couple contradictoire Dyonisos / le Christ se trouve dans la *Volonté de puissance*. Pour Ponge en tout cas, comme pour Nietzsche, Dyonisos représente le culte de la vie, la divinisation ou l'affirmation de la vie, tandis que le Crucifié annonce le culte de la souffrance, le témoignage contre la vie. Francis Ponge appelle cela le « masochisme chrétien » et Denis Roche est explicitement désigné comme celui qui fonde sa poésie, comme Lucrèce au début du *De Natura Rerum*, sur le culte de la Nature et de Vénus, des forces du désir, par-delà le bien et le mal, le sentiment de culpabilité et la religion du péché originel. Il se souvient que Denis Roche a publié en 1968 un recueil intitulé *Éros énerguène*. Le point de jonction entre les deux poétiques est là : exaltation de la jouissance, du plaisir, du désir, érotisme de l'écriture, tous aspects d'un matérialisme « véhément » que Ponge sait extrêmement fragile, à contre-courant.

Dans ces conditions, Denis Roche lui apparaît comme un compagnon d'armes, en un débat qui est très loin d'être gagné.

Ce qui enfin motive par-dessus tout l'attention de Francis Ponge pour Denis Roche, c'est qu'il voit en lui un poète critique. Soit, tout à la fois : un poète dont la poésie est ouvertement réflexive, un poète qui dit ce qu'il fait en même temps qu'il fait ce qu'il dit, un poète dont les fragments sont autant de « fragments métatechniques » pour reprendre un titre et un mot de Ponge ; et un poète critique de la poésie, un « professionnel de la démystification à outrance » (qualification que Ponge s'attribue par ailleurs à lui-même), un destructeur des mythes et mythologies de l'illusion poétique (ou de l'illusionnisme poétique). Les remarques de Ponge sur Denis Roche poète critique s'articulent essentiellement autour de deux points. Il y a d'abord l'insistance sur le fait que la subversivité du langage rochien, sa violence défigurante, défigurative, n'ont pas seulement une signification ou une portée négatives. Cette violence pousse Denis Roche à l'invention formelle et s'accompagne de, ou débouche sur, implique, une sorte d'exubérance rhétorique, une tension ou une torsion extrême du langage poétique qui, en définitive, aboutit à l'exhibition d'une « maîtrise », d'une virtuosité technique. Autrement dit, et cela correspond à l'un des axiomes pongiens : la capacité à détruire suppose la pleine possession des moyens rhétoriques. Le plus radicalement terroriste des poètes est celui qui possède le mieux l'instrument, les « artifices », le plus « savant » en somme. L'enjeu, aux yeux de Ponge, est un renouvellement complet du langage poétique, la « refonte de l'industrie logique », l'invention d'une « nouvelle rhétorique », la poursuite en avant de la question : « trouver une langue ». D'où, ici, la mise en perspective cavalière : Mallarmé, Joyce, Cummings, Roche : tous les quatre participent (avec, par ailleurs, des gens comme Cézanne ou Picasso, ou Stravinsky) de cette mutation inéluctable et nécessaire. Ponge n'ignore pas que Denis Roche a publié, sous le titre *Trois Pourrissements poétiques*, un petit volume de traductions qui ont valeur, pour lui, de manifeste. C'est bien ainsi que Ponge les a reçues. Le point commun de ces poétiques ruptrices, c'est ce que

Ponge nomme ici l'« *ornatus difficilis* ». Autrement dit : les poètes les plus sauvages, les plus barbares sont en même temps *les* plus savants. Et malgré les apparences (puisqu'il est en apparence, en surface, le poète le plus *simple* qui soit), Francis Ponge souligne son appartenance (« mine de rien », écrit-il) à cette famille subversive, à cette communauté de la rupture savante. Savante non pas seulement bien sûr, comme je viens de le dire, de la conscience qu'elle a et de la maîtrise de l'instrument, mais aussi : savante de l'historicité de cet outil, et de l'existence d'une tradition de la rupture. Rimbaud prend l'alexandrin dans l'état où Hugo l'avait laissé. Mallarmé se situe par rapport au vers libre. Denis Roche s'inscrit consciemment en un certain point de cette histoire du change des formes (et de leur épuisement). Tout cela, et pour Ponge y compris, implique un certain calcul, un certain compte tenu de ce qui a été fait (ou perpétré) avant. Pas d'innovation radicale sans une certaine lucidité historique. Savoir historique et savoir technique vont de pair, ils sont indispensables à tout iconoclaste qui vise un minimum d'efficacité et de crédibilité historique.

Un autre point de jonction entre les deux démarches est que la dimension métatechnique de la poésie de Roche, comme de la poésie de Ponge, n'est pas théorique-extérieure, ou antérieure, ou postérieure à l'acte, mais incorporée fragmentairement dans l'œuvre même. Pas de théorie *a priori* ou *a posteriori*, pas de « système » dogmatisé-dogmatisable, quelque chose comme une poétique inscrite dans le travail lui-même, à la façon de Malherbe (et contre Boileau, ou André Breton), une « démonstration » en acte, en actes. Cela Ponge le résume, à mi-chemin du paragraphe qu'il consacre au contenu positif du savoir rochien, en cette formule : « Tout a lieu en lieu obscène. » Ce qui caractérise la poésie ou l'antipoésie de Roche, c'est la mise à nu des obstacles que rencontre l'expression dans sa rage à se frayer un chemin. La mise à nu de ces obstacles et leur inscription dans le texte : la poésie – le travail de l'expression – n'a pas lieu nulle part, en un lieu abstrait, utopique : elle a lieu en un lieu : sur une feuille de papier par exemple, et se doit d'inscrire ses circonstances, ou, pour parler plus lourdement,

ses « conditions de production ». D'où le recours pongien au journal de l'écriture, la production des brouillons, des ébauches, des carnets, des notes, la transformation du monument (poème, tendant à l'absolu de la formule) en document (état relatif de ce que Ponge appelle la « guerre sainte », la lutte de résistance contre le langage) et tout ceci sous les yeux du lecteur. L'autre vertu que reconnaît Francis Ponge à Denis Roche, c'est la « loyauté » (il prononce ce mot ici), l'honnêteté : ne pas donner l'illusion de la perfection, ne pas se poser en Pythie qui profère des oracles, montrer l'homme du commun à l'ouvrage, mettre « tout sur la table » comme il dit : c'est cela l'« obscénité » de principe qui est revendiquée par Ponge et qu'il reconnaît à l'œuvre, de façon exemplaire, dans la « mécriture » rochienne.

On s'aperçoit donc que ce poème sur et pour Denis Roche fournit l'occasion à Ponge de reformuler et de condenser ce qui selon lui constitue le fond de sa doctrine : un anti-idéalisme radical, offensif, sur tous les plans, de sa base matérialiste (naturaliste, païenne) à sa manifestation « obscène » (la pratique de la monstration du travail). De ce point de vue, je crois que l'on peut dire que si Francis Ponge ne se reconnaît pas de disciples à proprement dire (puisqu'il ne prétend énoncer aucune règle), il pense au moins trouver en Denis Roche un continuateur, quelqu'un qui perpétue ce à quoi il aura voué toute sa vie : la critique audacieuse et lucide du poétisme et de la Poésie.

On pourrait avancer, de façon un peu abrupte, mais non abusive, que le texte sur Denis Roche consacre une filiation avouée⁵¹. Le texte sur du Bouchet me semble lui beaucoup plus ambigu, malgré les apparences.

51. Denis Roche, pour sa part, en 1968, dans sa préface à *Éros énergumène* (Seuil, Paris, coll. « Tel Quel ») plaçait explicitement son entreprise sous le signe de Francis Ponge : « Dé-figurer la convention écrite » (D.R.) = « Parler contre les paroles » (F.P.) Quatre ans après, dans le *Mécrit* (éd. du Seuil, 1972), D.R. reprendra son hommage à Ponge (« Les tentations de Francis Ponge ») paru l'année précédente dans la revue *TXT*. Ainsi Ponge se trouve-t-il étroitement associé à l'un des gestes poétiques les plus historiquement décisifs de ces vingt dernières années.

Il y a, sans aucun doute, amitié de Ponge pour du Bouchet, et surtout grande considération pour ce qu'il écrit, pour ce qu'il propose. On voit bien, à le lire, que son admiration pour l'œuvre est inséparable de son admiration pour l'homme. De toute façon, aux yeux de Ponge, la qualité d'une écriture est directement liée à la qualité de celui qui la produit. L'art poétique de du Bouchet « résulte » de sa personnalité, que Ponge définit principalement par l'intransigeance (la « farouche intransigeance »), le sens du refus. Il y a là, sur l'essentiel, un point commun, peut-être, avec Denis Roche : les deux poètes sont des personnalités radicales, extrêmes, rigoureuses, irréductibles. Mais Ponge, fort heureusement, bien qu'il leur attache une très grande importance, ne s'en tient pas à ces considérations morales ou psychologiques. Par deux fois il désigne ce qui fait selon lui l'originalité de l'écriture de du Bouchet : « Elle se manifeste visiblement (et même, comme on dit, saute aux yeux) dans la disposition des mots sur la page, dans leur isolation, leur mise en archipel (Hölderlin) ou en constellation (Mallarmé). » Et plus loin : « le souci, par l'isolation des vocables sur la page, de leur procurer l'espace nécessaire à leur rayonnement, d'assurer, à proprement parler, leur radio-activité ». Et il opère, ce qui me semble capital ici, un rapprochement entre cette pratique de l'espacement et sa propre façon, à lui Ponge, de mettre en quelque sorte chacun des mots d'un texte (imaginativement) *en italiques* « comme pour fixer l'attention sur lui, pour braquer sur lui le regard ». Il va sans dire que le rapprochement entre les deux pratiques constitue une interprétation (un peu tendancieuse) de la pratique de du Bouchet. Sans pouvoir aborder ici le complexe problème de la poétique du blanc, du fragment, de la discontinuité chez ce poète, on peut contester qu'il fasse porter l'accent sur la *mise en valeur* des mots comme tels. Francis Ponge peut sans doute à bon droit être considéré comme un poète « lexicaliste », il croit en l'existence des mots, en leur consistance aussi, en leur épaisseur sémantique, avec laquelle il joue. La syntaxe, chez lui, est délibérément seconde. Du Bouchet, quant à lui, est très loin de fétichiser le « vocable ».

Allant un peu plus loin que cette première interprétation par rapprochement, Francis Ponge note ce qu'il perçoit comme effet principal (sur le lecteur) de la pratique de l'espace (ou pour ce qui le concerne de la pratique du soulignement imaginaire) : cet effet, il le nomme compacité / opacité ; il veut dire que ces opérations, ces procédures ont pour conséquence une certaine difficulté de lecture. Elles vont délinéariser le discours, le dénaturer. Telle est leur valeur transgressive : le blanc, comme le soulignement extrême apparaissent comme des outils perturbateurs du déroulement temporel de la parole. Francis Ponge ne peut que souligner cette valeur transgressive : tout se passe comme si pour lui il ne pouvait y avoir d'opération poétique efficace qu'au prix d'une certaine subversion de l'ordre du langage, d'une violence faite à la discoursivité. Du Bouchet est donc ici reconnu parce que, comme Denis Roche, comme Ponge lui-même, il « résiste aux paroles ». Mais ce sur quoi Ponge désire surtout attirer l'attention c'est sur le fait que, selon lui, cette délinéarisation oblige le lecteur à prendre en compte l'« épaisseur », la « matérialité sémantique » de chacun des termes du texte. Soulignons ces deux derniers mots. Il s'agit de justifier du Bouchet en termes pongiens. Et pour ce faire, il suffit de préférer dans le texte voir les pleins (les mots, leur compacité) que les vides. Le « blanc », pour Francis Ponge, n'a pas de valeur spécifique, il sert seulement à mettre en valeur la présence pleine du mot, à l'accentuer, à l'intensifier. Pour le dire un peu vite, ou crûment : si Ponge insiste de cette façon sur le « matérialisme sémantique » d'André du Bouchet c'est que, comme la nature, il a horreur du vide, et pressent que la tentative de du Bouchet pourrait donner lieu à toutes sortes de dérives ou d'interprétations métaphysiques qui le gênent beaucoup. Sa lecture est donc partiellement apotropaïque.

Pour être tout à fait honnête, il faut ajouter que le texte de Ponge s'achève de façon assez abrupte sur quelque chose qui contredit quelque peu sa tentative de « compréhension par identification » : la prise en compte *in extremis* d'un effet irréductible de la pratique du

blanc et de l'espace. Il est remarquable qu'à ce moment de son propos Francis Ponge utilise le mot « faille » (ces larges failles) pour désigner le blanc. Il va finalement accorder une valeur autonome à ces failles : « C'est que, justement cela, laisse, comme par magie, surgir, objet ni sujet : "cela" : ce qui n'est pas tourné vers nous, ce tout (qui) existe si fort ! Voilà qui m'oblige à me taire. » Donc quelque chose comme un neutre, innommable autrement que par un neutre : « cela ». On rappellera que Francis Ponge pense toujours en termes de sujet / objet, que toute sa poésie est fondée sur l'idée d'une transitivité nécessaire, d'une relation de l'homme au monde « à l'accusatif » : l'objet, une littérature objective, tel est le principe de tout son effort, et la mesure exacte de la distance entre le sujet et l'objet, et le refus de la fusion ou de la confusion (mystique). De sorte que le « ni sujet ni objet » qu'il est obligé de constater chez du Bouchet peut à bon droit nous sembler fort éloigné de ce que nous savons être ses convictions personnelles. Je dirai même que c'est exactement ce qui pour lui est de l'ordre de l'impensable. C'est pourquoi il écrit : « Voilà qui m'oblige à me taire. » Du Bouchet ici, en quelque sorte, lui coupe la parole. Francis Ponge s'arrête en un point où il sait que les deux poétiques cessent de communiquer.

À relire l'ensemble du texte avec un peu de recul, on se dit que le rapprochement que Ponge esquisse entre la poésie de du Bouchet et la sienne est sinon maladroit du moins discutable (sur le procédé d'intensification du vocable). Il aurait pu évoquer d'autres aspects de cette poésie plus proches de sa propre pratique : je pense par exemple à l'acheminement vers un livre infaisable, utopique, au caractère infixable de l'expression, au travail de modification-rectification perpétuelle et sans aboutissement, etc. Mais Ponge ne peut pas ne pas pointer ce qui fait l'originalité spectaculaire, visible, de du Bouchet. Or c'est sans doute précisément cela qui lui est le plus profondément étranger et c'est pourquoi il cherche à le neutraliser. De ce point de vue, le fait qu'au début de son éloge Francis Ponge s'excuse de parler linéairement d'un poète non linéaire (ce qui est contraire à son principe

d'adéquation de la rhétorique à l'objet) peut paraître significatif d'une distance infranchissable entre les deux poètes. Plus clairement encore, l'attaque extrêmement violente de Ponge contre ceux qu'il désigne comme des épigones de du Bouchet me paraît relever d'un refus qui ne peut pas s'énoncer directement. Francis Ponge indique brièvement mais très fortement que ceux qui, après du Bouchet (ou d'après lui), pratiquent la typographie de l'écart, ne le font que par facilité ou par impuissance (alors que, chez le « modèle », cette pratique serait l'indice d'une « rigueur extrême »). Ponge prend soin, on s'en doute, de ne prononcer aucun nom, il lui suffit de suggérer qu'il refuse l'idée selon laquelle le travail de du Bouchet pourrait avoir des conséquences ou des prolongements positifs dans la poésie française contemporaine. Tout ce qui pourrait « résulter » de cet exemple serait nul et non avvenu. Au total, si l'éloge et la reconnaissance de du Bouchet sont parfaitement et profondément sincères, plusieurs éléments de ce texte peuvent laisser penser que Ponge éprouve quelque réticence à l'égard de son ami, réticences qu'il ne peut en aucun cas formuler directement et qui tiennent sans doute au fait que, contrairement au Denis Roche de la décennie 1965-1975, la poésie et la poétique de du Bouchet sont pour lui peu ou mal assimilables, récupérables ou interprétables en termes strictement « pongiens ». Il se trouve en face de quelque chose d'étrange ou d'étranger, dont il reconnaît la légitimité, la validité, la qualité, et la force indéniable, en même temps qu'il est impressionné par la « vertu » de l'homme, mais il ne peut l'approcher, pour ainsi dire, qu'à distance.

Tout cela nous reconduit au malaise que j'évoquais au début : Francis Ponge a suscité, suscite et suscitera encore beaucoup de malentendus. Faut-il rappeler la célèbre déclaration de 1948 que l'on peut lire dans *Méthodes* : « Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et vraie la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que j'utilise le magma poétique mais pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires et impersonnelles, on

me fera plaisir, on s'épargnera bien des discussions oiseuses à mon sujet... » C'est bien cela qu'il est très difficile d'admettre, que Francis Ponge ait effectivement voulu et pratiqué la rupture avec la poésie. Le fait qu'il n'ait écrit aucun texte sur ses contemporains poètes signifie que, du surréalisme aux années quatre-vingt, globalement il récuse la poésie de son temps. S'il privilégie Denis Roche c'est parce que ce dernier, tout comme lui, plus spectaculairement peut-être, s'est coupé du passé poétique, et de son propre passé poétique, puisqu'il a définitivement cessé d'écrire, à partir de 1972, quoi que ce soit qui puisse être institutionnellement reçu comme de la poésie. Ponge a le sentiment que son œuvre rend impossible, il faudrait même dire (avec cette nuance de provocation qu'il assumait) illégitime, un retour de la poésie, un retour à la poésie : au subjectivisme, à l'idéalisme chanté, à la sublimation en images, au lyrisme personnel, à l'esthétisme, à toutes les formes du « poétisme », dans ses variantes ante ou antimodernes, modernes ou postmodernes. D'où les ambiguïtés du texte sur du Bouchet. Il va de soi que pour lui cette œuvre échappe à tous ces symptômes de maladie infantile ou de sénilité, et qu'elle s'impose comme une alternative possible, forte, évidente, au piétinement de la poésie sur elle-même. Mais il laisse entendre qu'en un certain point, celui où il lui faut se taire, elle pourrait relever de ce qu'il a cru devoir combattre, qu'il peut à la rigueur accepter comme le point extrême où s'aventure ce poète, mais qu'il ne saurait admettre d'aucun autre que lui. Il fait donc d'un côté le panégyrique du « gentil » (c'est-à-dire du « païen ») Denis, athée en poésie, et de l'autre de son ami du Bouchet, plus problématique à ses yeux, en tout cas plus proche de références que lui Ponge ne pourrait véritablement endosser (Hölderlin, Reverdy, Celan par exemple), et perçu de surcroît lui-même comme l'incitateur ou au moins le proche d'une tout autre lignée d'écrivains (des poètes comme Albiach, Daive ou Royet-Journoud, fort éloignés de ceux qui ont entendu et suivi le premier Denis Roche). Comme si Ponge refusait, sinon de trancher, du moins de figer les choses, de les prendre par le plus petit bout de la lorgnette (disons de fausses

querelles d'école). Il perçoit Denis Roche, du Bouchet, mais aussi par exemple Michel Butor (sur lequel il n'a pas écrit mais pour lequel il a exprimé plusieurs fois publiquement son admiration), comme des écrivains qui, par-delà de très considérables différences, pensent, agissent, *au-delà du principe de poésie*, d'authentiques chercheurs, inventeurs, « trouveurs » de quelque chose qui n'a pas de nom et dont il croit, lui-même, être l'initiateur remarquable. C'est sur ce point, crucial, que le malentendu n'est pas levé. Nous avons tous beaucoup de mal à penser et agir *après* la poésie. Suggérons ceci : Donald Judd (une des figures principales de ce qu'on a appelé le minimalisme dans le champ des arts plastiques) constatait en 1966 que la majorité des œuvres nouvelles les plus importantes ne relevaient plus ni de la peinture ni de la sculpture. Il proposait pour ces œuvres d'un autre type la notion de « specific objects ». Ni *Mobile* de Butor en 1962, ni *Le Livre des questions* de Jabès en 1963, ni *État* d'A.-M. Albiach en 1971, ni *La Fabrique du pré* de Ponge en 1971, ni *L'Incohérence* de du Bouchet en 1979, ni les *Dépôts de savoir & de technique* de D. Roche en 1980, s'ils relèvent d'une pratique « poétique » du langage, s'ils sont écrits par des auteurs ayant eu affaire à la poésie, ayant travaillé « depuis » la poésie, ne sont des poèmes, ou des recueils de poèmes, ni ne relèvent d'autres genres répertoriés, ni ne sont lisibles à partir de ce que nous savons de la « prose » (par opposition au vers) ou du « vers » (par opposition à la prose), ou de leurs mixtes fatigués (prose poétique, poèmes en prose, etc.). De tels objets, formes spécifiques *font* la littérature. Ponge, écrivant ou lisant, ne cherchait pas autre chose.

On a vu, du temps où se construisait, fictivement, à la place des catégories caduques de roman, de poésie, etc., la notion de « texte », que Rimbaud ne figurait pas parmi les auteurs jugés suffisamment subversifs pour servir de point d'appui à la théorisation en cours. Même si quelqu'un comme Denis Roche refaisait pour son compte, avec le décalage des temps, un trajet critique très rapide, tout à fait à la manière rimbaldienne, et qui devait le, conduire, au-delà du principe d'écriture, vers une conversation avec la lumière (à travers la pratique de la photographie), Rimbaud restait finalement l'objet de très graves soupçons. Il n'était pas vraiment question, du côté de *Tel Quel*, d'une « nouvelle poésie » (comme il s'était agi, un peu auparavant, d'un supposé « nouveau roman »), une fois liquidée la « vieillerie poétique ». Cette vieillerie poétique, ça n'était pas ce qu'il pouvait y avoir de dépassé ou de pourri dans la poésie, et qu'il aurait suffi de dénoncer, dont il aurait suffi de se dégager, c'était la poésie elle-même *comme vieillerie*. Ce qui était déclaré c'était purement et simplement la fin de la poésie comme telle, quitte à continuer d'utiliser la notion de « langage poétique » pour désigner un certain nombre d'opérations, de transformations spécifiques à l'œuvre dans les pratiques nouvelles. Rimbaud restait, dans ce contexte, marqué par un certain romantisme, englué dans la problématique saisonnière du paradis (fût-il celui des sens) et de l'enfer. Et ça n'était pas le « traitement » surréaliste de son

œuvre qui pouvait arranger les choses. Finalement, l'article de Jean-Louis Baudry, en 1968, sauvait *in extremis* une partie de l'œuvre en montrant, sous le titre significatif « Le *texte* de Rimbaud », que les *Illuminations* étaient, en dehors de toute considération chronologique, *en droit* le dernier travail de Rimbaud, écrit limite mettant un terme à l'exploitation expressive-représentative du langage et désignant, de ce fait, pour d'autres travailleurs, les voies d'une pratique authentiquement alternative. Se trouvait donc ainsi potentiellement levé l'obstacle du surréalisme, l'écran qu'il avait interposé entre nos questions les plus urgentes (comment de l'écriture poétique est-elle encore possible?) et l'espace de l'écrit-Rimbaud, avec tout ce qu'il comporte d'inassimilable, d'irréductible, d'inappropriable. Francis Ponge, auparavant, nous avait prévenus : « Il faut travailler à partir de la découverte faite par Rimbaud et Lautréamont (de la nécessité d'une nouvelle rhétorique). Et non à partir de la question que pose la première partie de leurs œuvres. Jusqu'à présent, on n'a travaillé qu'à partir de la question (ou plutôt à reposer plus faiblement la question). »

On peut se demander ce qu'il en est, aujourd'hui, de l'utilisation (ou non) du geste de Rimbaud dans des écritures qui ne se situent plus dans une problématique de filiation. Est-il possible de poursuivre « compte tenu » de l'écrit-Rimbaud autrement que dans la répétition, c'est-à-dire dans l'affaiblissement? Il va de soi que les réponses sont diverses, pour ne pas dire évidemment divergentes, dans la mesure où Rimbaud, même s'il cesse d'être un enjeu (l'espace poétique ayant, depuis les années 1970, en quelque sorte imploré à la faveur de l'exténuation des nouvelles Croyances), reste un « socle d'attributs » contradictoire et à ce titre, précisément, utile à plusieurs qui se trouvent ou croient se trouver sur des bords opposés du même parapet. En France, par exemple, Christian Prigent, qui réactive un Rimbaud pulsionnel, sauvage, du côté du bruit de la langue, de la monstruosité, du mouvement centrifuge⁵².

52. Christian Prigent, « Pour l'amour d'un porc », in *Journal de l'œuvide*, Paris, Carte blanche, 1984.

D'un autre côté (de l'autre côté?), celui d'une poésie moins formellement expérimentale qu'attachée au questionnement d'une expérience de l'impossible, celle du « fait même d'écrire », Joseph Guglielmi ose un livre, *Aube*, qui ne revendique nullement Rimbaud, mais ne craint pas d'en faire explicitement son prétexte. En quel sens son prétexte ? Là est toute la question que je voudrais simplement contribuer à poser en tirant quelques-uns des fils qui relient l'une à l'autre ces deux aubes⁵³.

Aube – poèmes... Le pluriel de « poèmes » suggère la notion de recueil : une série de pièces relativement autonomes (même si elles sont prises dans des suites, sections, au sein d'une architecture concertée, comme c'est le cas dans notre littérature, et jusqu'au Guillevic de *Terraqué*). Mais *Aube* n'est pas un recueil : chaque séquence de vers sur la page recommence le coup précédent : « Le commencement est un terme / le jeu d'un recommencement » (58). Canoniquement, ce sont les titres au pluriel (*Méditations, Contemplations, Destinées, Illuminations, Amours jaunes, Fleurs du Mal, Romances sans paroles...*) qui désignent sous le vocable plus ou moins théorique ou figuré le pluriel lié du recueil. Ici, ce qui joue est la tension entre le singulier et le pluriel, par où s'avance l'impossibilité de penser l'unité comme telle : le pluriel de « poèmes » saisit moins l'existence dans le livre de pièces autonomes que l'ouverture de l'aube sur la multiplicité innombrable, virtuellement infinie, des énoncés et des actes d'énonciation. Ce pluriel est donc à la fois trompeur (en ce qu'il contredit l'unité interminable des recommencements, le mouvement de répétition d'un bout à l'autre) et très profondément nécessaire dans la mesure où d'emblée il introduit l'écriture comme multiplicatrice de différences à l'intérieur de l'apparente entité-identité de l'aube singulière. Les signes peuvent d'ailleurs, évidemment, s'inverser : « Le poème ouvre ses pages / à la multiple incertitude » (90) ; « le » poème, comme

53. Joseph Guglielmi, *Aube*, Paris, P.O.L., 1984. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition.

aussi bien, aussi logiquement, « les » aubes : « violence et nombres des aubes » (88). On inscrira donc l'alternative, ou l'équivalence, plutôt : « Aube, poèmes » = « Aubes, poème ».

En 1984, Joseph Guglielmi publie donc, sous ce titre rimbal-dien, *Aube*, un livre à bien des égards exemplaire en ce qu'il met en scène à travers le « fond transparent » d'une seule entité prismatique (l'aube) un grand nombre des thèmes formels, des façons d'énoncer, de disposer, qui font un des langages poétiques significatifs de notre époque. Tout se passe comme si Guglielmi s'était appliqué à produire le poème de cette poétique, en même temps qu'il projetait la poétique de cette poésie, « signe en abîme » (86) à l'intérieur du poème : « le livre dit l'aube du livre » (65). L'un et l'autre, l'aube et le livre, adviennent en même temps.

Du point de vue de sa composition d'ensemble, le volume déploie ce que l'un des vers désigne comme « un ordre innommable », un système dissymétrique et déséquilibré qui fait se succéder deux massifs de poèmes, de longueur tout à fait inégale mais écrits selon le même principe prosodique, le premier sous le signe de l'« aube », le second sous le signe de l'« arbre », suivis d'une troisième partie, une prose « mise en page », explicitement méta-poétique, qui nomme un espace de questions, un territoire de références, de Lucrèce à Roger Giroux, de Hopkins à Edmond Jabès. Le nom de Rimbaud n'est pas prononcé, seul un segment du texte est présent, à l'articulation du poème et du proème : « l'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois », qui tout à la fois « conclut », si l'on peut dire, l'ensemble des vers et fonctionne en exergue à ce qui suit. La chute va présider au réveil, elle se situe, dans l'économie du livre, au moment du passage d'un mode de conscience, d'écriture, à un autre, de l'intransitivité du dire-poème à la transitivité relative du dire théorisant.

Aube, on le sait, n'est pas un des poèmes les plus obscurs des *Illuminations*. Il s'agit même au contraire d'un texte limpide, d'un récit de rêve, d'un petit scénario narratif très articulé : de la nuit à midi,

du présent de l'écriture au réveil en passant par l'anamnèse de la quête. Apparition, fuite et poursuite jusqu'à l'étreinte impossible du simulacre qui s'accomplit dans la chute et dans l'enfoncement. Mais il est clair que ce poème ne saurait se réduire à son schéma de conte ou à la formulation miraculeuse d'une sensibilité au mystère de la nature. L'enjeu n'est ni météorologique-pittoresque ni expressif-mythologique, il est bel et bien théorique et ne peut se lire qu'en relation avec l'ensemble des énoncés qui, dans le recueil, suggèrent une définition de l'acte poétique et cette définition comme précaire et improbable. Guglielmi reconnaît donc ici à Rimbaud un pouvoir théorique initiateur, toujours aujourd'hui susceptible d'être repris pratiquement, réexercé : celui d'avoir « dispersé les limites du foyer », d'avoir donc en quelque sorte défocalisé la poésie, laissant ainsi la place à la circulation de l'énergie libre, à l'errance (Guglielmi écrit aussi l'« airance »). Ce qu'il va convoquer de Rimbaud dans le livre qu'il entreprend, c'est moins le poème en tant que tel (comme modèle formel et thématique) que, dans ce poème, un certain nombre de marques autorisant de nouveaux gestes, de nouvelles opérations. Si, d'une certaine manière, Guglielmi effectue une lecture du poème de Rimbaud, cette lecture ne le constitue jamais en objet, elle se contente de le relancer, de s'élancer sur ses « traces », de le rénoncer en l'oubliant. Et c'est même de cet oubli actif que la mémoire de l'aube rimbaldienne va tirer toute sa puissance, toute sa capacité productive.

« Césure le fracas / du blanc / dans l'illumination subite » (47). Le mot « illumination » n'intervient qu'une seule fois dans tout le livre. Il ne désigne pas l'accès à une Connaissance. On voit comme il est lié à une commotion, à une violence, à un déchirement, à la césure brisante, fracassante, du réel ou de la perception du réel. L'illumination accomplit l'effacement des formes et des figures et donne à la fois le blanc et le noir, ce que le texte nomme « l'absence de voir » (il dit, très radicalement : « tout se joue dans l'absence de voir » [9]), « au moment où la nuit vous fixe / sur le bord violent qui va choir ». L'illumination est donc aussi une chute, ou l'imminence

de la chute. Et le poème accompagne ce renversement du réel dans l'espace aveuglant-illuminé du littéral. *Aube* de Rimbaud est sans doute pour Guglielmi l'« illumination » par excellence, le poème des courts-circuits, d'une catastrophe exemplairement bouleversante : celle qui met en jeu et en question à la fois les conditions de possibilité du sens. Il y a là, bien entendu, une interprétation (certains diront peut-être une perversion) de l'illumination rimbaldienne, radicalisant sa dimension négative, son moment subversif et dépossédant. L'illumination guglielmienne ne saisit rien, elle déchire au contraire et fonctionne en perte, à perte, pour une pratique de la défection et de la démesure, résolument non figurative, non significative.

De la thématique virtuelle de l'aube, Guglielmi sélectionne les notions de *passage* et *d'intervalle*. L'aube est cet entre-deux instable, fugitif. Sans définition ni consistance. Un moment de crise, un instant critique et en ce sens, précisément, un instant décisif. Celui de l'apparition, puis de la disparition de tout le réel comme de tout le possible. Pensée comme telle, bien sûr, l'aube ne cessera de fonctionner comme métaphore de la page : vacuité, blancheur, inscription, effacement, instabilité, caractère transitoire et inconsistant des images. L'aube est donc ici spécifiquement chargée de porter la vocation de l'écriture à critiquer l'illusion réaliste. Mais l'aube est aussi un *mot*, et c'est d'abord ainsi que l'envisage Guglielmi : un mot qui sera constamment répété dans son texte, de façon quasi liturgique. Ce mot déclenche des énoncés, images ou fragments d'images, lesquels tendent à s'épuiser (se brûler) rapidement, à se décomposer très vite, à se disperser après un bref instant d'équilibre, appelant la reprononciation du mot, nouvelle donne, nouvelle relance, nouvel investissement risqué, jusqu'à nouvelle dispersion et nécessité d'un coup supplémentaire. Et ceci, en principe, sans qu'il y ait de butée pensable, d'achèvement susceptible d'être logiquement justifié. « Au départ, écrit Guglielmi dans le texte final du livre : la fascination pour le mot AUBE, pour sa rondeur et douceur, pour ce qu'il a de plein [...] Puis son dispersement, sa fusion dans le jour... » Une certaine relation donc, tout

d'abord, euphorique, une fascination à l'euphonie, le mot étant perçu comme signe de la plénitude, plénitude aussitôt contredite par le processus de l'aube qui vide et dépense le mot, le défait, le lave et le boit. Et ce sera là une des caractéristiques essentielles du rythme de ce livre : un battement irrégulièrement régulier (régulier parce qu'il se répète d'un bout à l'autre, irrégulier parce qu'il n'obéit à aucun système de récurrence codée, mécanique) : battement entre le plein du mot et le vide qu'il appelle, le milieu de dispersion qu'il engendre, entre la plénitude rassurante à certains égards du vocable et la vacuité déroutante, délitante, que sa prononciation suscite aussitôt.

Le poème de Rimbaud est le lieu d'une de ces aventures du sujet qui se reproduisent constamment tout au cours des *Illuminations* : celui qui parle et qui se constitue héros de la quête assume et sa parole et son aventure à la première personne ; à la fin du poème, sans justification intratextuelle explicite, la position d'énonciation se modifie et le sujet prend sa distance en suscitant en ses lieu et place et prérogatives la figure de l'« enfant ». L'histoire du poème peut être lue aussi comme celle du devenir enfant du « je », et de la sortie du sujet hors de soi-même, d'un décalage ou d'un décollement comme on voudra à la faveur d'un saut littéral tout à fait spectaculaire. La transfiguration du sujet est contemporaine du dénouement qui est aussi un dénuement et une disparition. Ensuite, c'est le réveil et la sortie hors texte. Dans le livre de Guglielmi, l'écrasante majorité des pages ne comporte aucun pronom personnel : quelque chose se passe comme hors de toute présence humaine. L'aube (ou l'un de ses substituts) est le sujet d'un verbe, parfois transitif : « le poème ouvre ses pages » (90), « un souffle abolit le parcours » (55), plus souvent intransitif : « l'intervalle croît » (72), « la voix change / et meurt » (69), « le mouvement flamboie » (45), « la ville tombe » (67), mais le plus souvent pronominal : « l'image d'une île s'affaisse » (99), « les rives s'illuminent » (97), « l'air se déploie » (96), « le centre s'efface » (87), « la phrase se détend » (25), etc. On est en présence d'un certain nombre de processus, mouvements, « événements sensationnels »,

qui s'effectuent et qui s'effectuant (sur ce mode et de façon si insistante sur ce mode) effectuent quelque chose comme la disparition ou neutralisation du locuteur-voyeur. Neutralisation d'autant plus effectivement perçue que la première page et quelques autres ensuite sont en première personne : je marche, je vois, je sens, je nomme... Ces processus sont bien pour un sujet qui les suscite en avançant dans l'espace et dans le langage, mais un sujet qui, de même que l'aube recule à mesure qu'il s'avance, se retire à mesure qu'il s'énonce. Il se retire en se déplaçant, de façon rimbaldienne, du « je » au « il », puis, plus décidément encore, du « il » au « on », jusqu'à disparaître purement et simplement. L'aube cesse alors d'être une expérience personnelle. Elle assigne au sujet un statut d'absent, à tout le moins efface ce qui chez Rimbaud témoignait encore d'une avidité ou d'une nostalgie de la présence. Sur ce point, je dirai que Guglielmi agit nettement à partir de Rimbaud mais, dans une certaine mesure aussi, nécessairement, contre lui.

Chez Rimbaud, le poème est un parcours, une itinérance. Coïncident plus ou moins la dynamique progressive de l'énonciation (j'écris, je parle), et la linéarité du poème, la successivité de ses lignes et la dramaturgie fictionnelle. C'est à dessein que le premier vers du livre de Guglielmi dit « je marche », qui reprend le « j'ai marché » rimbaldien. Et ce « je marche » trouvera plusieurs échos (10, 12, 22, 29, 46 : « celui qui marche ne voit rien ») ; il y a bien « parcours » (55, 57), un « champ ouvert » (65) à traverser, une « avancée » (72 : « ces doigts qui avancent vers l'aube »). Il s'agit donc du même mouvement ; le poème déploie cet emportement, est cet emportement. Et si cette marche est répétée, si cette avancée est interminable, c'est que l'aube se soustrait. Le poème est une avancée vers un objet qui recule : l'aube de Rimbaud « fuit » et la marche, très vite, se transforme en poursuite (« je la chassai... »). Lorsque l'aube est atteinte, elle s'évanouit. L'aube de Rimbaud est embrassée et perdue en même temps. Et le poème de Guglielmi fait glose de cette perte : « Toute approche est ici une mort / qu'on répète » (9). L'aube est donc hors d'atteinte,

sa proximité est à la fois violente, violemment ressentie, et illusoire. L'approche est un mouvement impossible, paradoxal (en ce qu'il se sait impossible et que cependant il se tente). Guglielmi pousse à bout cette logique de la tension et de la frustration : le geste rimbaldien s'achevait bien tout de même quelque part, dans une saisie déceptive, certes, et déclarée ponctuelle, provisoire, mais effective et en tout cas littéralement effectuée, onirique ou fantasmatique peut-être, mais sur ce mode en tout cas euphorique et incontestablement lié à une sensation d'être. Tout le travail de Guglielmi semble consister au contraire à prolonger cette déception, en l'inscrivant du reste dans une perspective nettement thanatographique, sans que jamais puisse être résorbée la tension qui la fonde, et à faire de cette impossibilité le sens même de la démarche, c'est-à-dire le sens, insensé, à jamais soumis à l'épreuve du manque, de l'expérience poétique.

Cette aggravation du propos rimbaldien il faut la lire aussi dans le passage du passé au présent, du « j'ai marché » au « je marche » de Guglielmi. Le poème de Rimbaud est un récit, il mime et reconstruit au passé l'expérience de l'approche, il s'écrit donc de et dans la distance qui lui permet de la recomposer. Il est essentiellement fable, qui s'ordonne chronologiquement selon la rigoureuse structure d'une quête initiatique. Au contraire, le texte de Guglielmi joue la coïncidence du temps de l'énonciation et du moment figuré de l'expérience : tout se passe dans le toujours-présent, sans passé ni futur. Rien ne s'accumule et la logique ne peut être que celle de l'effacement : un présent efface l'autre et se substitue à lui. C'est d'ailleurs, me semble-t-il, le sens des mots qui suivent immédiatement la « mise en marche » du poème : « je marche / où la lueur recule... // *la fable se défait du temps* » (7) qui semble nier l'ordonnance temporelle du poème de Rimbaud, vouloir désaffubler la « fable » de sa rectitude et de sa pesanteur narratives.

Plus encore que celui de Rimbaud, le poème de Guglielmi est abstrait, très blanc sur blanc, jouant sur un nombre infiniment réduit d'éléments figuratifs élémentaires. L'aube a bien lieu, mais il serait

plus vrai de dire que l'aube est le lieu. Il n'y a pas un paysage dans lequel l'aube agirait, il y a l'aube comme paysage, en tout cas comme espace ou virtualité d'un espace. L'aube est donc à la fois l'objet de la quête et le lieu de la quête, de même qu'elle en est potentiellement (à mesure que s'amenuise la figure de celui qui parle, que s'anonymise l'énoncé) le véritable sujet. Elle est ici ce qui annule le spectacle, ce qui s'annule en tant que spectacle, elle est, à la limite (mais l'aube, précisément, s'accomplit aux limites, comme limite), *rien* : « Je dis dans l'aube / parce que c'est vide / et blanc. » Dans ce vide, sur lui, surgissent cependant trois éléments, ou plutôt trois signes, qui appartiennent au pictogramme rimbaldien : la fleur, l'arbre, et l'eau.

La *fleur* joue chez Rimbaud un rôle tout à fait nodal dans le schéma initiatique puisqu'elle « dit son nom », et que cette nomination constitue une sorte de préfiguration de la révélation principale, la reconnaissance de la déesse qui a lieu aussitôt après. Chez Guglielmi, cette fleur fait signe à nouveau : « et brûler longuement / sur le chemin de l'aube / le sourire la fleur » (81). Elle n'intervient dans le texte, significativement, je l'imagine, qu'une fois, en ce contexte que je viens de citer, dans lequel Guglielmi ne dit pas « le sourire de la fleur », mais « le sourire la fleur » où la personnification n'est pas réalisée (pas plus que ne le sera celle de l'aube), mais simplement suggérée par proximité. Ce traitement de la fleur participe à l'évidence de l'évitement ou de l'évidement de la « fable » dont je parlais à l'instant.

L'*arbre*, au contraire de la fleur, est transversalement présent au livre et j'ai déjà indiqué que la seconde partie du volume voyait l'arbre se substituer à l'aube comme élément générateur. Dans la fiction rimbaldienne, la « route » est celle du bois (« la route du bois ») ; il y a d'abord les sapins, puis les lauriers (« un bois de lauriers »). L'aube apparaît précisément « à la cime argentée ». L'arbre et l'aube sont en quelque sorte issus l'un de l'autre, visibles l'un à travers l'autre. Chez Guglielmi, les formules de l'arbre sont très nombreuses (« le tracé des branches formelles », « l'air de l'arbre », etc.) et l'analyse de ces formes montre que les « qualités » de l'arbre sont les qualités de l'aube, et inversement :

la « clarté de l'arbre » (14), par exemple, est immédiatement superposable à la clarté de l'aube. Les deux mots sont du reste évidemment dans une relation paronomastique. Ce qui spécifie l'arbre, par rapport à l'aube, c'est l'*r*, le double *r* de l'arbre, « l'air de l'arbre » comme l'écrit Guglielmi, a.i.r. Ce dernier mot (air), absent chez Rimbaud mais présent tout de même de façon insistante dans « pierreries », « regardèrent », « se levèrent », « à travers », « tombèrent », donne lieu chez Guglielmi à tout un jeu d'aimantation phonique (par exemple : « par une aire qui est désert / l'air et le vide ») qui contribue à lier très fortement toutes les valeurs de l'air, de l'aube, et de l'arbre. À cet égard, on pourrait dire que Guglielmi s'attache à réaliser, à porter en surface, cette *musique interne* qui informe le poème de Rimbaud. Même si Rimbaud ne prononce pas non plus pour sa part le mot « arbre », il l'inclut, l'endonymise dans le « *m* / arbre », les « quais de marbre ». Tout se passe comme si Guglielmi procédait à une décomposition, à une analyse spectrale : l'air et l'arbre, synonymes de l'aube, sont désanagrammatisés, relancés dans le circuit du nouveau poème, pour être aussi réanagrammatisés selon d'autres postures, d'autres jeux de miroirs. L'aube comme espace littéral est ainsi à la fois un espace de dissémination, de démembrement (aucun signe n'y peut être longuement considéré comme stable et clos sur son unité), et un espace d'indifférenciation, d'homogénéisation, donnant lieu à ce qu'on pourrait appeler une homonymie généralisée, un tournis paronymique.

Le troisième signe est celui de *l'eau*. L'eau est au principe du texte des *Illuminations* : « l'eau était morte ». Quant à l'apparition de l'aube, elle a lieu simultanément à la mise en mouvement de l'eau : « je ris au *wasserfall* blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse ». La déesse aube surgit donc à la fois à travers l'eau, la chute d'eau et l'arbre. Que l'eau soit dans l'aube, cela va de soi : eau est bien la texture vocalique de l'aube. Guglielmi ne cesse d'invoquer l'« état liquide » (63), les « gouttes de jour » (23), et dit on ne peut plus nettement : « l'aube s'ouvre / la main dans l'eau » (33). L'eau et l'aube sont absolument consubstantielles et contemporaines. Ainsi

encore : « l'eau grise apparaît vers le jour » (46), à quoi fait face, dans le dispositif typographique du volume, cet autre objet, la « roue » : « et la roue brillante demeure », dont je pense qu'elle se substitue au *wasserfall* pour désigner le recommencement perpétuel, le sans fin et la force débordante, désaxée : « et la roue sans axe déborde / l'orbite jumelle et le code ». Dans notre dictionnaire (ou notre encyclopédie), il y a bien en effet quelque chose qu'on appelle la « roue à aubes » ; elle fait, ou faisait, marcher les navires, les moulins. Ici, maintenant, dans les chutes du poème, la roue continue de tourner, sans autre objet que d'être en l'aube l'indice d'une force, d'une énergie tournante, circulairement évidante : « une roue / c'est l'aube rendue / le gris où s'épuise le temps ». Une fois de plus la roue, la roue de l'eau, se confond avec l'aube, l'entraîne, et avec elle le langage, à la poursuite infinie d'elle-même, dans l'inépuisable épuisement du temps.

Guglielmi ne part pas d'un texte. Il part d'un mot, de la considération obsessionnelle d'un mot, qu'il vide en le prononçant et en le répétant, en le nommant et en le renommant. Le poème de Rimbaud n'est pas pour lui antérieur au nom de l'aube. L'aube serait même sans doute, avant toute autre proposition qu'elle est susceptible d'engendrer, ce qui par définition précède, ce qui est toujours déjà en instance. C'est en tant qu'elle contient dans son nom la *blancheur*, initiale et initiatrice, que l'aube précède et entretient l'à venir de tous les autres mots, de tous les événements et avènements possibles, comme de tous les effacements, c'est-à-dire, finalement, l'à venir du livre. Le plus faux serait de croire que Guglielmi s'attache à amplifier le poème de Rimbaud. *L'aube* rimbaldivienne est un énoncé parmi d'autres virtuellement contenus dans le noyau de ces quatre lettres, mais c'est évidemment un énoncé privilégié que Guglielmi réinvestit à sa façon, c'est-à-dire en toute liberté chorégraphique. Il s'empare de l'alphabet de l'aube rimbaldivienne et le réfléchit dans l'eau de son propre miroir, l'implique et l'exploite sur un mode qui peut aller, on l'a vu, jusqu'au retournement de certaines de ses dimensions essentielles. Il est clair par exemple que

Rimbaud, à la suite de toute une tradition poétique, et parce que cela correspond à une donnée immédiate de sa sensibilité personnelle, suscite en l'aube les prestiges et les vertiges du commencement. Or si Guglielmi accueille l'aube comme matrice indifférente, il construit aussi son livre à partir du refus de cette thématique de la naissance, de l'éveil, de l'inauguration : « fausse inauguration », écrit-il (131), « surgissement sans fin. Non commencement » (130). Tout ce qui, chez Rimbaud, s'articule selon le trajet d'un point à un autre (dépliement narratif du surgissement initial à l'embrassement final) est ici consciencieusement défait. C'est l'« axe » ou syntaxe du poème de Rimbaud qui sont tout d'abord contestés. Le livre ne se « constitue » pas. Du geste porteur, Guglielmi ne conserve que l'énergie, la dynamique projetante, mais cette dynamique s'exerce en roue libre, à vide, de façon absolument non maîtrisable. Et c'est là sans doute aussi un point qui demande d'être relevé : le sujet rimbaldien se qualifie comme doté de pouvoirs magiques, son avancée suscite ou ressuscite la vie, la quête a pour signification essentielle la fusion érotique euphorique avec la nature, la beauté et la vie confondues. Dans ce poème, Rimbaud inscrit le fantasme de toute-puissance qui à ses yeux authentifie le poète. Dans le livre de Guglielmi au contraire le lien entre le sujet et le fonctionnement du monde est distendu. J'ai indiqué que la vocation du « je » était la disparition et l'absence, l'« exil ». C'est aussi l'ignorance (l'aveuglement) ou l'incertitude, et l'impuissance. Et non pas la course à la vie, mais l'inépuisable inscription de la mort dans la vie. Ce n'est pas un hasard si les quatre derniers mots du livre sont la reprise des quatre vers qui servaient de clausule à sa première partie : « La sphère brûle / ainsi le ciel s'annule / et nous voyons / la mort à son lever. » Cela est si vrai que Guglielmi finit par se demander si cet « espace vacant, imprésent, du livre » ne serait pas un espace « suicidaire ». Il n'est pas possible de répondre à la question ainsi formulée mais il apparaît bien qu'en effet ces pages par ailleurs si attentives aux plus fines nuances de l'indescriptible, si « sensibles au sensible » comme disait Ponge, relèvent essentiellement d'une poétique de la négativité qui ne prend d'ailleurs

pas sa source chez Rimbaud mais chez Mallarmé : la fente, l'entaille, l'incision, la cassure, la coupure, la césure, la fragmentation, la dispersion, la dissolution, l'effacement, l'abolition, l'annulation, la vacance, le vide, l'absence, la disparition, l'affaissement, tous ces mots et motifs sont récurrents et obsédants dans le livre. Certains appartiennent effectivement à la littéralité soustractive du *Coup de dés*. Certains autres en sont comme l'écho logique, inéluctable. En fin de compte, « rien n'aura eu lieu que le lieu », ce qui n'est pas, loin s'en faut, l'issue de l'opération rimbaldienne. Le livre « sans idylle » (128) théoriserait finalement sa pratique en termes empruntés à Blanchot et à ceux des poètes contemporains que la réflexion de Blanchot, profondément, situe. Mais c'est le texte de Rimbaud qui aura été ré-agi, retourné dans les termes d'une poétique de crise (« crise d'un langage » [125]). Double jeu, donc, si l'on veut : Rimbaud est comme absenté dans le moment même où on le sollicite. Mais ce paradoxe d'une absence agissante n'est pas pour nous surprendre : la proximité de Rimbaud est fonction de son aptitude à disparaître. Rimbaud, comme l'aube, travaille dans les intervalles de sa propre mort.

flammigère

« Flammigère » : qui porte le feu. Le mot n'est pas étrange. Il paraît au contraire familier. Même si nous en ignorons le sens, il se devine. Sans doute est-ce un mot rare, ancien, précieux un peu à la manière d'une pierre, la pierre bleue dont parle le poème (un saphir ?). Il faut longtemps le chercher dans les dictionnaires, ou les suppléments aux dictionnaires. Il existe. C'est un mot simple, mais, sans doute, difficile. Il se donne et se refuse. Transparent et mystérieux, comme le texte qu'il titre, publié en 1967 à Londres aux éditions Siècle à mains. Le lecteur aussitôt est soumis à une tentation : celle d'attribuer au nom qui le précède la vertu (les « puissances ») que le titre suggère : Anne-Marie Albiach, flammigère, porteuse de feu.

De fait, le poème s'accomplit sous le signe de la chaleur charnelle (c'est presque le même mot, chair et sang confondus), de la « lenteur du feu », de l'énigme « chaleureuse » de la langue... Tout se passe comme si, d'un bout à l'autre de *Flammigère*, brûlait une flamme, celle, baroque-et-précieuse, érotique-et-mystique, du désir, et comme si Anne-Marie Albiach évoquait, au-delà du corps, ou très intimement en lui, une étendue souterraine, intérieure-antérieure, archaïque, chtonienne, un feu central, primordial : tout à la fois au principe (aux « racines ») de ce désir, et le dépassant, l'englobant, le démesurant.

Il n'est sans doute pas indifférent, dans ces conditions, que le pôle féminin soit d'emblée identifié dans le texte à la plante qui brûle : « Ortie femelle ». Femme et flamme, plante flammigère, l'« ortie » est confrontée à la « jointure mâle » qui unit les deux sexes. Le titre s'intensifie : il condense en lui la femme-flamme-ortie, et la jointure « mâle », ou, par inversion, « lame » (« couteau », « épée », puisque ce sont les mots qui métaphorisent ici l'instrument de la blessure)... Flammigère : flamme et lame, femelle et mâle, brûlure et déchirure, non seulement nous sommes invités à remonter vers ce qui pourrait être le « sens » du mot-titre, mais encore à nous mettre à l'écoute : le mot, comme le sexe, est « taillé » : « flammigère » est un prisme. Comme la Sorcière de Rimbaud (ou de Michelet), Anne-Marie Albiach joue avec le secret des mots, des formules, avec le secret des plantes, de la terre, et du feu⁵⁴.

incisions

la taille du sexe
dans l'indécision du genre
et les singularités du pluriel
nous demeure
à nous étrangers
assignés à cette blessure

tels sont les six premiers vers du poème. Comment l'entendons-nous ? Ou plutôt, qu'entendons-nous ? À peu près ceci, par exemple : la taille du sexe (dans l'indécision du genre) et les singularités du pluriel

54. Nous « savons » qu'Anne-Marie Albiach rencontra le titre de son poème en traduisant un poète sud-américain dont le livre s'intitulait *Flamigero* (pour le gothique « flamboyant »). Quoi qu'il en soit de la source textuelle, circonstancielle, il n'est pas indifférent de noter que le mot, et le feu qu'il contient, passent par la langue espagnole qu'Anne-Marie Albiach ressent comme une langue d'« origine ».

nous demeurent, à nous, étrangères, assignées à cette blessure. Ou bien encore : la taille du sexe (dans l'indécision du genre et les singularités du pluriel) nous demeure, à nous étrangers, assignés à cette blessure. Ces lectures, ces versions, ces écoutes, et sans doute aussi quelques autres, tout aussi approximativement possibles, sont bien entendu fictives, fautives. Elles se superposent cependant les unes aux autres, et à ce qui, effectivement, *est écrit*, mais qui demeure, malgré tout, en quelque manière inaudible : quelque chose, qui ne peut être, singulièrement, que « la taille du sexe », nous demeure (*absolument*, « nous demeure »), à nous qui sommes « étrangers, assignés à cette blessure ». De ce maintien en suspens, de ce « demeurer » intransitif, nous devons, désormais, nous accommoder.

Il s'agira donc d'écouter ce reste, cela qui demeure en nous, et tout aussi bien sous nos yeux, étrangement.

Ces six premiers vers du poème sont aussi, d'une certaine façon, les six premières lignes de l'œuvre d'Anne-Marie Albiach. Ils nous introduisent à un espace, à cet espace (celui d'un phrasé, sans phrases), en lui, et l'introduisent en nous, de telle façon que nous y serons compris, consignés, « assignés ». Nous. Car c'est nous (aussi) qui sommes ici désignés. Appelés à partager la « blessure ». Il y a donc bien, initiante, intime, une violence du poème : quelque chose commence, quelque chose demeure. À nous, en nous.

De ce processus paradoxal et de l'espace où il se constitue sans pour autant exactement s'y limiter, plusieurs indices, déjà, sont en train de nous parler. La scène inaugurale est immédiatement multiple : le « sexe » introduit la blessure comme celle du corps, ou dans le corps. Et le « genre » comme celle du langage, ou celle au langage. Tout se passe donc d'abord dans l'« indécision » du corps et du langage, dans leur entre-deux, dans l'espace ou l'espèce de dialogue qu'ils ouvrent. Dans l'incision qu'ils effectuent l'un sur l'autre. Le poème est commencé, la blessure est ouverte. Masculin et féminin (comme sexe, organe, et comme genre, catégorie de la grammaire) m'introduisent au renversement, au drame de l'incision-indécision, à la « taille » (dimension

et entaille) de l'un (ou de l'une) dans l'autre, à la singularisation du pluriel ($1 + 1 = 1$), à la pluralisation du singulier («les singularités du pluriel»), à l'énigme «trinitaire» ($1 + 1 = 3 = 1 ?$), à la conversion alternative du transitif en intransitif, au va-et-vient sexuel-linguistique qui unit le devenir signe de la blessure et, inversement, puisque la langue est l'« envers du réel », au devenir blessure du signe.

« roman »

Cette forme, implique les éléments (*État*, p. 71)

l'imprécisable

l'inépuisable roman (*État*, p. 29)

Il y a nécessairement, dans un texte comme celui-ci, c'est-à-dire dans un poème long, ce qu'on pourrait appeler une composante narrative, ou à tout le moins un effet de récit. Parce que, progressivement, un paysage se constitue, qui passe par quelques éléments comme des localisateurs dont on ne peut préciser (c'est l'« imprécisable », à ne pas confondre avec l'« imprécis » verlainien puisqu'ici l'imprécisable s'impose avec l'acuité vive du détail) s'ils sont métaphoriques ou référentiels : une « plage », une « catacombe », une « chambre » : un espace, orienté (et désorienté), habité par quelques figures, en tout cas quelques pronoms : je-tu-il-nous qui, très rapidement, font couple, et qui sont les sujets d'un certain nombre de gestes ou de mouvements, ou qui sont eux-mêmes les lieux d'un certain nombre de sensations, de « désirs », de pulsions (ou, comme dit le poème, d'« impulsions » positives ou négatives : « chaleur » ou « brûlure », « rêve » ou « respiration », « caresse » ou « blessure », « peur » ou « joie ». Éléments impliqués plus qu'expliqués selon la régulation liante d'une syntaxe, d'une articulation fonctionnelle. On ne peut pas toujours décider de la relation entre l'acteur et l'action. Le lecteur n'en éprouve pas moins le sentiment d'être en effet en face de quelque chose comme un récit,

d'assister à l'expérience de ce récit. Un récit « ruiné », certes, ou, pour reprendre une formule du poème, une fiction s'accomplissant en un « espace ravagé », mais un récit, un Roman si l'on veut, nous conduisant, le long de sa ligne brisée, de son chemin discontinu et troublant, d'un point à un autre, selon le programme (très canonique) d'une *quête*. Ainsi se détache, sur la première page, à la « jointure » de deux paragraphes, ce vers seul :

« cette quête rigide ».

Circularité, reptation, répétition, présent

Mais ce récit est circulaire. Les figures habitent le cercle. Au début du poème, l'événement noyau, autour duquel tout le reste semble s'émouvoir, est celui de l'union : « Nos futurs assimilables et la jointure mâle qui nous unit. » À la fin, le mot est prononcé, substantif, comme accompli : « Notre union dans un mouvement / à peine. » Rien ne s'est donc véritablement « passé », ni transformé. Ligne brisée, discontinue... Ou peut-être même : pas de ligne du tout, la « délinéation mutique⁵⁵ » : un cercle, sans commencement ni fin, une évolution en spirale, un mouvement de l'esprit sur lui-même, de l'esprit dans l'esprit, ou de l'esprit dans le corps (ou inversement, du corps dans l'esprit, car ce spiritogramme est un somatogramme), circonvolutif, comme le suggèrent ces mots du final : « l'esprit et sa reptile circonférence ».

Mais encore : une respiration (une RESPIRATION, puisque ce mot s'inscrit en lettres capitales et comme un « titre » aux tout derniers instants du poème), une respiration qui aurait résisté à la cristallisation narrative, à l'emportement fixant des mots et des choses et des lieux, et à leur soumission les uns aux autres, une respiration

55. Expression empruntée à « Cette douceur » (in *Figure vocative*, Paris, Fourbis, 1992) : « Tout s'interrompt dans la délinéation mutique d'une terreur. »

« intacte parmi l'emprise des objets ». Un *battement* (« il se lève il se rabaisse / il se lève il se replie »). Les mêmes mots reviennent, bien sûr, modifiés ou non, en des contextes divers (chaleur, blessure, racines, respiration, espace, plante, etc.), en même temps que se tressent alternativement les contraires : douceur / blessure, chaleur-joie-tendresse / dureté-menace-angoisse, etc. En sorte que le devenir orienté du texte est moins perceptible qu'un *rythme*, une chorégraphie en lieu clos (l'esprit, le corps, la chambre, la page, la langue).

Enfin, tout le poème est au présent. Aucune distance temporelle entre ce qui s'écrit ou se dit (ou se crie puisque le poème énonce ce verbe à la première personne : « je crie ») et le moment de l'énonciation (ou de l'effectuation). Le premier événement de *Flammigère*, c'est l'événement de cette expression-respiration, ou l'avènement de cette première personne dans l'espace de la page et de la langue. Ce qui se passe, c'est ce présent tâtonnant, ouvert, ce présent aveugle, penché en avant jusqu'à la dernière ligne, avançant de ligne blanche en ligne blanche jusqu'à la dernière, qui est d'autant moins un aboutissement qu'elle ne s'achève sur aucun point (de même que le poème ne commence pas par une majuscule). Un morceau de langage, un mouvement d'être, au présent entre deux silences, au silence, entre deux présents. Au présent, ou plutôt « du » présent : l'« écorchement » du présent (« où le présent s'écorche / et notre blessure avec »). Non pas donc : quelque chose est raconté qui a eu lieu, mais : quelque chose a lieu, s'énonce, devient parole ou silence, explore et explose au présent de l'énigme, démesurément.

« flagellations / de l'impossible »

C'est le caractère « impossible » de la quête qui entraîne l'impossibilité du récit, sa dislocation, sa dispersion, sa « dissolution » (« l'angoisse de la dissolution »). Rien, vraiment, ne peut se dérouler selon le schème manque-quête-liquidation du manque. Si le Désir est bien ce qui entraîne le récit, la « course », le penché productif,

il ne peut s'épuiser dans aucune satisfaction : « le désir meurtri du devenir » (qui est le devenir meurtri du désir, demeuré désir, tout à la fois en effet *tué*, « meurtri » par le temps et meurtri, *marqué*, assigné à meurtrissure. Les « désirs mort-nés » confirment ce travail de la mort, meurtre et meurtrissure, toujours déjà là. Ou encore : « ces impulsions nous martyrisent »... Le Roman ne peut être que récit avorté, ou récit de l'avortement du récit. Il est entravé par ce qui l'entraîne, il est inéluctablement conduit vers sa propre perte.

Cet impossible c'est aussi la « flagellation » du présent, l'absence d'appui, de soutien⁵⁶. Rien avant, en arrière. Le poème « naît » pas à pas, se déplace, se décompose. (« Décomposition égale – la forme »). Et rien ne dit que cette naissance du poème, de la langue, ou dans la langue, cette re-naissance dans la langue, la gangue, doivent s'accomplir, s'effectuer complètement ou définitivement. Le présent est risqué, incertitude. Dès lors que les mots s'enchaînent aux mots, rien ne dit que cela fera phrase ; un substantif n'appelle pas forcément un verbe, ni un déterminant un déterminé⁵⁷. L'élan peut déboucher sur le vide, comme la respiration sur la syncope. Le texte côtoie toujours l'embolie. L'embolie, le « vertige », la « déchirure », l'« amputation », l'« angoisse » (à quoi il faut restituer son sens concret puisque le mot se retrouve dans le contexte de la respiration : resserrement, asphyxie).

56. « L'unité comme absence de soutien » (*État*, Paris, Mercure de France p. 66).

57. De même que ce poème inaugural ne joue pas (encore) spectaculairement de la typographie, de même il reste volontiers, pour l'essentiel, « grammatical ». Mais l'enchaînement des phrases est souvent abrupt : de nombreux segments nominaux « cassent » des développements liés. Par ailleurs, malgré l'apparence phrastique, certains blocs de vers demeurent impossibles. C'est le cas du tout premier paragraphe dont j'ai montré qu'on pouvait l'« entendre » de plusieurs façons sans pouvoir jamais logiquement rendre compte de sa construction. Un vers comme « Espace alourdit à noir » présente le même type de résistance irréductible.

« blanc »

« Blancheur » comme « lieu de la forme ». Dans *Flammigère*, la blancheur « gagne ». Sur la scène d'*État* (1971) et tout autant, plus de dix ans plus tard, dans les textes de *Mezza Voce*, le blanc de plus en plus visiblement (cruellement?) « assumera l'importance », jusqu'à la limite de l'écriture « blanc sur blanc », censurante « pour la nudité blanche de la lettre⁵⁸ ». Il n'est ici encore que « menace permanente », ambivalente, et tout d'abord, comme il se doit, graphique topographique et typographique : le blanc gagne à gauche (en début de vers) et au centre : il accomplit l'amputation

« raidir les rêves amputation »

il ouvre la plaie, écarte les bords :

« jeu, échancre
où le présent s'écorche
et notre blessure avec »

la virgule ici, la seule du poème (par ailleurs non ponctué) « écorche » le vers, provoque l'échancre, ou le basculement du présent dans le pré-chant énigmatique (sans langue) qui sous-tend le texte. Le blanc « démesure » l'écrit (« la faim de blanc, chaleur de démesure »). Pratiqué donc *et* thématiqué, d'un même geste. Ambivalent, oui, comme le « quartz » (p. 11 : « l'ambivalence du quartz »), double : la faim ou désir de blanc le positive. Il n'est pas douteux que le blanc désigne alors la possible abolition des conflits : blanc ou silence comme au-delà du cri, comme neutralisation satisfaisante, comblante. Mais, en même temps, il participe de la menace, il concrétise l'obstacle, l'amputation. Le blanc sectionne.

58. « Nos censures / pour la nudité blanche de la lettre » (*État*, p. 35).

Il sanctionne l'impossibilité de liaison (mot à mot, phrase à phrase, vers à vers, sexe à sexe), il est précisément ce qui démesure, fait manquer la mesure, au sens prosodique d'abord : la mesure du vers. Ou la mesure du récit. Ou bien alors il est ce qui excède (la démesure comme excès) la portée du texte, ce qui brûle et ruine le récit. *Flammigère*, donc, entre l'« impossible » et la « démesure ».

énigme

Entre l'un et l'autre, un troisième terme, mais qui précisément, comme l'un et l'autre, ne saurait être pensé comme un terme : l'énigme. La soustraction du poème au sillon linéaire, au phrasé narratif ou lyrique, au déroulement, est liée au projet non pas de résoudre une énigme (encore moins de résoudre l'Énigme), mais de situer la poésie face à l'énigme, dans l'espace de l'énigme. La poésie sera alors « Travail pratique : car il faut savoir ». Ou encore : « Toutes les évidences lui sont mystère⁵⁹. » Face à l'évidence de l'énigme, face au mystère de l'évidence. La poésie, le poème, donc, comme confrontation avec l'énigme, confrontation elle-même à la fois évidente et énigmatique – comme aussi bien l'amour est le lieu énigmatique de la confrontation de deux corps, de deux êtres-corps, le lieu de la confusion énigmatique de deux contraires (« genres »). Pour le lecteur, le poème est, et restera, énigmatique. Pas plus que le désir qui l'« échancre » et le meurtrit, il ne pourra s'épuiser dans la signification. Il n'y a pas de « mot » de l'énigme. Si le poème est écrit « dans l'énigme chaleureuse de la langue » (on voit ici que l'énigme, comme le blanc et le quartz, est elle aussi ambivalente, blessure et chaleur), il faudra bien que le lecteur, à son tour, accepte de penser (avec) l'impensable, comme poussée ou impulsion « intacte », insaisissable.

59. La première de ces deux formules se trouve à la première page d'État. Elle est à juste titre souvent entendue comme résumant le projet de la poésie d'Anne-Marie Albiach. Et parfois, plus largement, comme le programme d'une nouvelle poésie d'élucidation.

retour

Il s'agit, donc, de l'« union ». Mais le poème pense cette union comme ré-union, « unité à reconquérir ». Pour deux raisons : parce que cette union est toujours menacée : ce qui est vécu, c'est la séparation (l'amputation), et l'union comme menacée de séparation ; le battement, l'alternance douloureuse union / désunion ; l'union toujours hantée par la séparation, la désunion habitée par la nostalgie ou la promesse de la réunion. Et d'autre part, cette ré-union, objet de la quête (tension, tout à la fois comblante et douloureuse : « rigidité » de la quête, « concentration », volonté extrême du muscle), ou de la reconquête, est posée et pensée comme un *retour* : retour à l'unité perdue. Un mouvement régressif vers une unité originelle (qui abolirait le temps, donnerait accès à : « notre personnelle éternité »). Où se trouve réinvesti le mythe platonicien de l'androgynie, auquel il est fait allusion dès la fin de la première séquence du poème : « tel en l'œuf d'une plage chatoyante de chaleur et lové au sable il renaît dans les fibres stériles de l'androgynie trinitaire ». Peu importe ici ce que désigne ce « il » (qui peut être le « sexe » inaugural, instrument de la jonction des deux corps, des deux genres, des deux sexes, et dont le mouvement est décrit dans les vers qui précèdent), ce qui importe, c'est que le poème instaure un espace qui n'est plus l'espace, si l'on peut dire, « réel » (celui de l'union effective), ni celui de la langue, mais l'espace du mythe : le mythe de l'œuf indifférencié, mâle et femelle, ou ni mâle ni femelle, l'œuf parfait et autosuffisant. L'objectif du retour (qui est désigné aussi comme une *re-naissance*) est donc l'objectif du retour à l'unité androgynique primitive. Ce qui fait énigme, ici, dans la formulation d'Anne-Marie Albiach, c'est l'adjectif « trinitaire ». On conçoit les fibres « stériles », parce que l'androgynie, avant la séparation, est complet en lui-même, non susceptible de se reproduire, il n'en a pas besoin. Mais pourquoi trinitaire ? Dans le mythe, tel qu'il est rapporté par Platon, c'est le trois qui est premier : comme il y a le Soleil, la Terre et la Lune (qui participe des deux autres), il y a, issus

de ces trois astres, le mâle, la femelle, et l'androgynie. Puis le mythe abandonne cette idée d'une trinité primitive pour se concentrer sur l'androgynie, l'Un, et, à partir de lui, la création du deux, un plus un, séparés et destinés à se rejoindre. Il y a donc, à l'origine, le trois, c'est-à-dire le deux et le un. Puis, par séparation du un, le deux, qui tend désormais à redevenir le un. En somme, c'est toujours une histoire de trois : il y a bien trois « sexes », le masculin, le féminin, et le troisième qui est le un, l'unité, c'est le mystère du trois égale un. L'énigme de l'amour (et de l'écriture) repose sur cette équation (« l'équation résultante inhéree à l'énigme »), sur cette trinité impensable.

On peut supposer qu'il y a, dans la poésie d'Anne-Marie Albiach, une obsession des nombres. Non pas, certes, l'utilisation raisonnée de quelque symbolique traditionnelle, mais quelque chose comme un « sentiment » du nombre, une obscure « mathématique » interne, incorporée, « inhéree » au corps de celle qui écrit, relevant d'un savoir ancien, archaïque, partiellement inaccessible à la conscience, mais fortement actif dans le travail de l'écriture. Le chiffre trois réapparaît une fois dans le poème : à la fin de la seconde section (ce qui est remarquable puisque c'est aussi à la fin de la première que surgit l'androgynie « trinitaire »). Dans l'espace auquel donne accès l'expérience de l'union, il y a des marches. La seconde partie du poème s'achève par ces mots : le « trièdre des marches ». Pas plus que du prisme dont il est question deux fois ailleurs dans le texte, il n'est possible de dire ce que représente ce trièdre, en termes de vraisemblance ou de cohérence figurative ; et ceci d'autant moins que l'expression « trièdre des marches » relève de ce qu'on pourrait appeler l'anomalie sémantique ; il n'y a pas plus, dans l'expérience sensible, de marches triédriques qu'il n'y a de sphinx ou de licornes. Le trièdre des marches est un objet de langage, appartenant à l'espace du poème, et à lui seul, à l'expérience dite par le poème, et à elle seule. Qu'est-ce qu'un trièdre ? Un volume, une pyramide, dont la base est un triangle, et qui se compose donc d'un sommet et de trois arêtes rejoignant les trois angles de ce triangle. En d'autres termes, ici,

le trièdre est une autre figure, spatiale celle-là, de l'androgynie trinitaire, une des figures possibles de l'énigme du trois. En un certain *point*, le sommet du volume, les trois pointes se confondent, et le trois s'abolit en un. L'androgynie, énigmatiquement un-trinitaire, réside en ce point.

L'équation albiacienne aboutit à des figures, l'algèbre « inhérente à l'énigme », travaillant le texte en structure profonde, abstraite, s'actualise en surfaces, en volumes, suscite dans le poème une sorte de géométrie dans l'espace, de l'espace...

L'espace il faut y croire⁶⁰

Cela a lieu. Cela donne lieu. Et sans doute faut-il ici distinguer plusieurs niveaux de figuration. Celui d'abord où l'union a lieu, pourrait avoir lieu : « Une chambre ou une natte ». Mais cela, nous le savons, a lieu « dans » la langue, dans l'énigme chaleureuse de la langue, c'est-à-dire dans le poème « comme » espace : le volume (ou livre, ou Poème), le livre ou poème « comme » volume (comme une chambre ou un cube, ou un prisme – le cube est un prisme), et « comme » surface, la page comme surface (comme une natte ou encore un miroir). Le lecteur percevra qu'il y a échange constant entre ces différents niveaux, celui de la figuration concrète (celui de la chambre ou de la natte) et celui de la figuration abstraite, ou géométrique (le prisme, ailleurs le trièdre...). Dans la mesure où l'union est pensée et dite tout à la fois en termes physiques, sexuels, en termes de langage, et en termes de nombres. Multiple figuration simultanée d'un « même », d'un unique espace.

60. À la blessure du temps, à l'écorchure du présent, de l'instant, s'oppose chez Anne-Marie Albiach l'écriture comme expérience de l'espace, dans l'espace. Seule la volonté de « croire » à l'espace permettrait d'échapper à la douloureuse expérience du temps.

À vrai dire si, en quelque manière, le texte maintient la fiction du partage dedans / dehors, si l'union a bien « lieu » « quelque part », nous serions tout aussi autorisé à montrer que cette fiction figurative ne rend compte que très partiellement de l'espace-Flammigère. Formulons autrement : c'est l'union qui *est* le lieu, l'union « comme » espace, dite en termes d'espace : « une épée qui nous transperce / l'espace ravagé ». Celui du corps. Cela a lieu « en-je », « en toi », « en nous ». L'union *est* l'espace, sans commune mesure avec celui de la veille, de la conscience, de la « réalité ». Cet espace, impensable, irreprésentable, le poème ne peut l'évoquer que métaphoriquement : « une plage » par exemple (« une / plage chatoyante de chaleur »), un « port », une « catacombe »... On peut faire l'hypothèse que, dans le texte, il n'y a aucune différence réelle entre le port, la plage, la catacombe. Alors que « dans la réalité », nous pourrions opposer terme à terme la lumière et les ténèbres, la liberté et la clôture, la vie et la mort, etc., pour le poème, c'est un seul et même *lieu*. Ce qui littéralement identifie ces lieux en *un* lieu, c'est le mot TERRE. Lorsque Anne-Marie Albiach tente de désigner le mouvement de l'union, de réunion, elle parle de « retour aux terres », et l'utilisation du mot « terres », ici, au pluriel, dans le contexte du mot « port », renvoie à l'opposition entre la mer, ou l'étendue des mers, et l'étendue des terres, et spécifie la notion de retour comme un retour *d'exil*. La séparation, le poème semble la penser comme un exil, et l'image d'un retour au port, à la plage, à la chaleur, à l'œuf, à l'unité androgynique désigne la fin de l'exil. Mais le mot *terre* est pris en même temps en un sens très concret, et l'image du retour d'exil, la figuration quasi mythologique ici du retour au port et au point d'origine, se double d'une image plus obscure, plus archaïque, plus *magique*, qui serait celle d'un enfoncement dans la terre, dans l'intérieur de la terre, de retraite vers les *racines*, les veines, le corps de la terre.

On touche sans doute ici quelque chose de fondamental mais difficile à décrire : il s'agit à la fois de l'intérieur du corps de la Terre, une catacombe, comme l'intérieur de l'œuf « lové » au sable,

et du corps de celle qui écrit, de ses «veines», celles où le sang circule. À mesure qu'on lit le poème, on s'aperçoit qu'il impose qu'on re-vienne à lui, qu'on effectue plusieurs passages, qu'on descende à l'intérieur des mots ; la dé-linéation du texte ne tient pas seulement au rythme, à la «respiration», à la circularité répétitive, il tient au travail des mots, à la prise en compte d'un volume, d'une pluralité sémantiques : sous la terre du poème, un espace d'échanges : foule et souffle, flamme et lame, lame et larme, mâle et lame, langue et gangue, terre et artères, sève et rêve, etc. «Racines» : étymon, racines sublinguales ; végétales, racines subterriennes ; personnelles, transpersonnelles, racines subindividuelles, subhistoriques, mythiques profondes ; «veines» : minérales, végétales, organiques, sang, sève, lave...

terre

Cette chaleur interne, celle du retour, est liée à la figure de la terre comme matrice ; elle se spécifie à travers une identification à la plante, aux plantes, au végétal. Le mot «lenteur» est prononcé trois fois dans le poème : «lenteur de caresse», «la lenteur du feu», «la lenteur des plantes». Il y a un rapport entre la «caresse», l'union, le feu et les plantes. C'est pourquoi, je l'ai déjà suggéré, celle qui écrit peut s'identifier (ou identifier le pôle féminin dans ce processus de ré-union) à la plante qui brûle, à la plante flammigère, à *l'ortie*. La terre, l'intérieur de la terre, le feu, les plantes, le féminin se rejoignent sous le signe de la lenteur. À côté, ou au-delà, du mythe de l'androgynisme primitif, il y a ce fantasme d'identification à la plante ni mâle ni femelle, lente, qui communique et nous fait communiquer avec le cœur de la terre où elle prend racine. «Esprit des plantes / depuis des millénaires la terre revient à nous / et nous allons à elle / dans l'esprit des plantes.» En un lieu, donc, où s'abolissent les catégories de l'identité, de la sexualité, du temps. Au-delà de «la division uniforme du temps» et de l'espace (chambre, page), un temps et un espace où se réalise l'unité «à travers l'esprit des plantes». Une fois dépassées

la blessure, l'écorchure, la cicatrice, l'union donne accès à ce « point d'espace » où se confrontent « nos futurs assimilables⁶¹ ».

Le poème dit ce *point*, où s'accomplit l'union, ou bien : auquel l'union donne accès. Tenter de dire ce point, c'est exactement situer la poésie comme exercice de l'énigme. À l'énigme de la langue répond l'exercice de la langue de l'énigme : *poésie flammigère*.

61. À la fin du texte, la *licorne* (unicorne) et l'œil *cyclope* disent une dernière fois le désir du un.

Et alors?

Pour me donner un exemple de la prose qui lui plaisait, Kafka me cita une phrase de Hofmannsthal : « L'odeur de la pierre humide dans le vestibule », dit Max Brod. L'odeur de la pierre humide dans le vestibule n'est peut-être pas une phrase mais c'est comme « la bruine des canaux par les champs », ou bien : « l'air est immobile ».

Il ne s'agit que d'accomplir au moins une fois une *action grave*.

Depuis toujours je pense à Rimbaud comme à un non-voyant.

Quand il envoie trois poèmes à Banville, il y en a un, le plus court, qui détruit les deux autres. Il substitue une action (aller, fouler le sol) à un discours et à la contemplation des ou d'une image(s). Il est en chemin vers cela : l'absence de parole, le vrai vide de la pensée. Il appelle sensation ce qui a lieu en même temps que le silence et le rien penser. Il pense et il dit qu'il y a (peut-être) une poésie du sans dire et du penser rien et du rien voir du tout. Et peut-être aussi il dit qu'il se pourrait qu'il n'y ait pas ou plus de poésie du tout, alors.

Mais la poésie, comme la superstition, est éternelle. Même si on lui maintient très violemment la tête sous l'eau, elle n'en finit pas de sortir de la baignoire. Poésie anadyomène. Clara Venus.

Après les vers en vers, il y a les vers en prose ; après les vers en prose ou la prose en vers, il y a la prose en prose. « Fouler l'herbe » serait la première formulation de « être rendu au sol » (au vent et le reste) qui impliquerait ou signifierait le passage de la prose en poème ou du poème en prose à la prose en prose. Il est en chemin vers cela : *la prose en prose*.

Dans certaines éditions hagiographiques, il y a des pages de paroles attribuées au poète. Parmi ces bribes : J'ai voulu dire ce que ça dit littéralement et dans tous les sens. Pour certains, depuis, ça veut dire : littéralement, d'une part, dans le sens premier du premier sens littéral et propre, et d'autre part, dans tous les autres sens, tous les sens figurés, décrochés, ricochés, impropres, etc. Pour ceux-là, bien sûr, la poésie c'est : dans tous les sens, en tous sens, et la richesse du sens.

Pour d'autres, ça veut dire : littéralement *donc* dans tous les sens *car* l'énoncé littéral a tous les sens possibles ou aucun, il est, littéralement, indifférent au sens.

La prose en prose serait littéralement littérale elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit et la prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun sens que le sens idiot de dire ce qui est.

Rimbaud nomme poésie *objective* quelque chose qu'il ne définit pas qu'il désire mais dont il ne dit rien. Poésie objective serait, pourrait être pour moi serait poésie littérale ou prose en prose après la poésie et dans tous les sens c'est-à-dire sans égard pour aucun.

Voyant les yeux fermés. C'est comme ça qu'il dit qu'il fait à sept ans. Écrasant son œil darne, etc. Et toujours après : les images naissent dans le noir, poudre noire, encre noire, tous feux éteints, tourné contre le mur et : « Je vous vois, mes filles, mes reines », mes images !

Voyant les yeux écrasés *pour* voir, la nuit dehors et dedans, « dans la chambre nue aux persiennes closes », etc.

Et puis : 1. « Légendes ni figures / Ne me désaltèrent. » 2. « Vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives... » 3. « D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans. »

J'aime dans l'écrivain, dans l'écriture, dans la prose en prose, l'absence des facultés descriptives ou instructives, et l'absence d'images et l'absence de chant et l'absence de sens.

La réalité est sans double.

Et puis : 1. « Je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. » 2. « Avec la réalité rugueuse à étreindre ». 3. Francis Ponge : « Les brouillons acharnés des maniaques de la nouvelle étreinte ».

La prose en prose ou poésie objective et littérale a sans doute à voir avec le cahier, le carnet, la carne, l'écriture incarnée acharnée, le brouillé, la rature et le raté, les brouillons acharnés des maniaques de la nouvelle étreinte.

Donc, plus de poème. C'est clair. Le fait même d'écrire. Le brouillon comme.

Résumé : il y a, d'abord, la mécanique érotique, écran, tréteau, scène, pour les yeux fermés le défilé des féeries, parades, tous les paysages possibles, toutes les images-enchantements- légendes-puits de magies-opéra fabuleux, boules de neige-psaumes-cantiques-romances-poésie, etc. Et puis rien. Rendu au sol. Avec la réalité à. Sans doubles. Depuis toujours je pense à Rimbaud comme à un non-voyant.

- Quelques épisodes :
- exploitation systématique du donné formel-thématique, prosodique ;
 - dégradation dérèglement dérèglement systématique du même ;
 - substitution rapide euphorique à ce donné d'une espèce de cantilation minimale non figurative athématique ;
 - invention d'une prose particulière de type kaléidoscope centrifugeuse ou accélérateur de particules pour un traitement intensif des images (apparition, disparition, déformation, explosion) ;
 - conscience de la possibilité de substitution à cette prose hallucinatoire d'une prose non voyante non croyante ou prose en prose littérale objective sans aucun coefficient musical moral esthétique susceptible de coïncider à ou de rendre compte de la réalité. Mais impossiblement ou cela impossiblement.

Il y a plusieurs façons de raconter cette histoire. Aucune n'est la bonne.

« La morale et la langue réduites à leur plus simple expression, enfin. » Mais cela n'existe pas. Ou plutôt cette expression la plus simple ou chemin le plus court serait la réduction à un point et cela serait aussi la réduction ou reddition de la page au sol ou de l'art et la poésie à la rugosité réalité ou la réalité rèche et l'objectivité aveugle et la prose en prose ou même plus de prose du tout. Silence. Je suis le maître du silence.

Enfin. Mais non, pas encore.

En fait cela, la prose en prose, aurait toujours déjà eu lieu, depuis les sentiers de Sensation, dans le bain révélateur du négatif d'Ophélie noire et blanche, dans l'allée en agitant les bras, dans un défaut en haut de la glace de droite, dans une flache laissée par l'inondation et partout et partout : un fragment de réel contre toute image, de très

petits poissons de réalité contre toute image, un peu de réel impossible envers et contre tout.

Toujours mais pas enfin, non pas encore. Je la vois qui sort du bain. Je ne l'ai pas assez injuriée ce matin, etc. Quelque chose a lieu, voilà. Ce qui se passe est sans nom. La prose en prose a pour but la vérité pratique. La prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun autre sens que le sens idiot de dire ce qui est, de dire non, il n'y a rien d'autre, et alors ?

TABLE

Préface par <i>Christophe Hanna</i>	I
Avant-propos	1

POÉSIE ET FIGURATION

Introduction	5
Livre 1^{er} · LA DÉSTABILISATION DE L'ESPACE ET DU MOI	
AU XIX^e SIÈCLE	14
I. LA POÉSIE S'ÉCOUTE ET SE VOIT	
<i>Deux projets « romantiques »</i>	15
1. La mise à l'écart : Lamartine	15
La poésie se médite	15
Le chant s'écoute et se voit, « Le lac »	36
2. Le lyrisme en question : Victor Hugo	47
Le moi se remplit et se vide, <i>Les Châtiments</i>	51
Le sens est arrêté puis remis en marche, <i>Les Contemplations</i>	64
<i>Deux lignes de haute tension</i>	82
II. L'INVENTION DE LA VITESSE ET DE L'INTENSITÉ	
<i>Deux interventions dynamiques</i>	86
1. La mise en mouvement : Rimbaud	86
Le spectacle disparaît, <i>Les Illuminations</i>	86
Le récit se disperse, de l'« Aube » au « Nocturne vulgaire »	100
2. Le lyrisme à la question : Tristan Corbière	110
L'héritage est miné : un sonnet à l'envers, « Le crapaud »	112
Le chant s'évide, <i>Sérénade des Sérénades</i>	124
<i>L'acharnement, musique contre musique</i>	133

Livre II · L'ÉCLATEMENT DE L'ESPACE ET DU MOI.....	135
AU XX ^e SIÈCLE.....	135
III. LA LANGUE FAIT ET DÉFAIT LE POÈME	
<i>Deux expériences de corps à corps</i>	136
1. L'accélération du mouvement : Antonin artaud	136
La peinture éclate et la couleur vient :	
<i>Van Gogh le suicidé de la société</i>	137
L'espace tourne, <i>L'Ombilic des limbes</i>	151
2. La poésie en orbite : Francis ponge	166
L'écriture ne cesse.....	166
Un objet est ouvert et signé, « L'huître »	192
 Actes, ou textes	 207
IV. LA RÉALITÉ RONGE LA FICTION	
<i>Deux stratégies pour une poésie réaliste</i>	209
1. La figuration non figurative : Eugène Guillevic	209
Le réel est traqué, <i>Terraqué</i>	212
Le poème est cerné, <i>Du domaine</i>	223
2. La figuration défigurative : Denis Roche	245
Le spectacle est enterré, <i>La poésie est inadmissible</i>	248
Le poème est photographié, <i>Notre Antéfixe</i>	274
 <i>L'instantané répétitif chanté</i>	 326
 Conclusion.....	 329

A NOIR
POÉSIE ET LITTÉRALITÉ

Ce qui se passe est sans nom.....	339
1 Les toits pointus de tuiles rouges.....	346
2 Elle était la poésie sans lyre.....	365
3 L'œil double.....	377
4 J'aimais les peintures idiotes.....	390
5 Un métier d'ignorance.....	408
6 Témoin de quoi?.....	473
7 Pour des objets spécifiques.....	491
8 Les premières lignes du jour.....	507
9 Poésie flammigère.....	521
Et alors?.....	536

- Poésie et figuration*, Seuil, « Pierres vives », 1983.
Cahier de l'Herne Francis Ponge (dir.), 1986.
Simplification lyrique, Seghers, 1987.
Francis Ponge, Seuil, « Les Contemporains », 1988.
Léman, Seuil, « Fiction & Cie », 1990.
A noir, Seuil, Seuil, « Fiction & Cie », 1992.
Le Principe de nudité intégrale, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.
La Poésie, textes critiques XIV^e-XX^e siècle, Larousse, 1995.
Le Théâtre du poème, vers Anne-Marie Albiach, Belin,
« L'Extrême Contemporain », 1995.
Les Chiens noirs de la prose, Seuil, « Fiction & Cie », 1999.
Non, Al Dante 1999.
Néon, « Fiction & Cie », Seuil, 2004.
Film à venir, Seuil, « Fiction & Cie », 2007.
Sorties, Questions théoriques 2009 (réédition augmentée 2014).
Tarnac, un acte préparatoire, Seuil, « Fiction & Cie », 2011.
Correspondance Francis Ponge/Albert Camus (1941-1957)
(édition de —), Gallimard, 2013.
Tarnac, a Preparatory Act, translated by Joshua Clover, Chicago,
Kenning Editions, 2014.
Les Callunes, La Sétéérée, 2014.
Le Livre des cabanes, Seuil, « Fiction & Cie », 2015.
Trouver ici. Reliques et lisières, Seuil, « Fiction & Cie », 2018.

Collection « Saggio Casino », animée par Olivier Quintyn

Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*

tr. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, 2013.

ISBN 978-2-917131-26-8

Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteucci (dir.),

Après « L'Art comme expérience ».

Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey.

ISBN 978-2-917131-49-7

Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura.*

Économies de l'art et de la culture, 2016.

ISBN 978-2-917131-43-5

Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu.*

Essais sur l'art et la philosophie de l'art, 2009.

ISBN 978-2-917131-02-2

Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*,

tr. de l'anglais (US) par Séverine Weiss, 2015.

en coédition avec Post-éditions.

ISBN 979-10-92616-07-1

Roberta Dreon, *Sortir de la tour d'ivoire*,

L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui

tr. de l'italien par Jérôme Orsoni, 2017.

ISBN 978-2-917131-47-3

Fredric Jameson, *L'Inconscient politique.*

Le récit comme acte socialement symbolique

tr. de l'anglais (US) par Nicolas Vieillescazes, 2012.

ISBN 978-2-917131-03-9

Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*,

Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution.

ISBN 978-2-917131-42-8

- Flint Schier, *La Profondeur des images.*
Essai sur la représentation iconique
tr. de l'anglais (UK) par Sébastien Réhault, 2019.
ISBN 978-2-917131-41-1
- Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire.*
tr. de l'anglais (US) par Nicolas Vieillescazes, 2009.
ISBN 978-2-917131-01-5

Collection « Ruby Theory »

- Frédéric Bisson, *La Pensée rock,*
Essai d'ontologie phonographique, 2016.
ISBN 978-2-917131-44-2
- Richard Shusterman, *Le Style à l'état vif,*
Somaesthétique, art populaire et art de vivre
tr. de l'anglais (US) par Thomas Mondémé, 2015.
ISBN 978-2-917131-37-4
- Olivier Quintyn, *Implémentations/Implantations.*
Pragmatisme et théorie critique,
Essais sur l'art et la philosophie de l'art, 2017.
ISBN 978-2-917131-50-3

Collection « Forbidden Beach », animée par Christophe Hanna

- Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires,* 2017.
ISBN 978-2-917131-48-0
- Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques,* 2010.
ISBN 978-2-917131-09-1
- Jean-Marie Gleize, *Sorties,* 2009 ; réédition augmentée, 2014.
ISBN 978-2-917131-00-8
- Dominiq Jenvrey, *Théorie du fictionnaire,* 2011.
ISBN 978-2-917131-11-4
- Dominiq Jenvrey, *Le Cas Betty Hill,* 2015.
ISBN 978-2-917131-40-4
- Cyril Martinez, *Le Poète insupportable,* 2017.
ISBN 978-2-917131-51-0

Collection « Réalités non couvertes »

Stéphane Bérard, *Charles de Gaulle. Mémoires d'espoir, Le renouveau, 1958-1962*, 2011.

ISBN 978-2-917131-12-1

Franck Leibovici et Julien Seroussi, *bogoro*, 2016.

ISBN 978-2-917131-46-6

La Rédaction, *Les Berthier, Portraits statistiques*, 2012.

ISBN 978-2-917131-21-3

Margot M., *Margot.monmodele.com*, 2011.

ISBN 978-2-917131-10-7

Avec Les Laboratoires d'Aubervilliers

Franck Leibovici, (*des formes de vie*), *une écologie des pratiques artistiques*, album + stickers, 2012.

ISBN 978-2-917131-24-4

Howard Becker et Robert Faulkner, *Thinking Together.*

An E-mail Exchange and All That Jazz.

Texte publié en anglais, édité par Dianne Hagaman.

Préface de Franck Leibovici

ISBN 978-2-917131-32-9

Collection « Lecture>Play », animée par Aurélien Gleize

Julian Alvarez et Damien Djaouti, *Introduction au Serious Game / Serious*

Game: An Introduction, bilingue français/anglais,

tr. anglaise par Claudia Ratti *et al.*, 2^e éd., 2012.

ISBN 978-2-917131-22-0

Fanny Georges, *Identités virtuelles.*

Les profils utilisateur du Web 2.0, 2010.

ISBN 978-2-917131-07-7

Anne Laforet, *Le Net Art au musée.*

Stratégies de conservation des œuvres en ligne, 2011.

ISBN 978-2-917131-04-6

Olivier Mauco, *GTA IV, l'envers du rêve américain*, 2013.

Jeux vidéo et critique sociale

ISBN 978-2-917131-30-5

Olivier Mauco, *Jeux vidéo : hors de contrôle?*, 2014.

Industrie, politique, morale

ISBN 978-2-917131-34-3

Étienne Perény, *Images interactives et jeux vidéo.*

De l'interface iconique à l'avatar numérique, 2013.

ISBN 978-2-917131-25-1

Bernard Perron, *Silent Hill. Le moteur de la terreur,*

tr. de l'anglais (Canada) par Claire Réach, à paraître.

Samuel Rufat et Hovig Ter Minassian (dir.),

Les Jeux vidéo comme objet de recherche, 2012.

ISBN 978-2-917131-06-0

Hovig Ter Minassian, Samuel Rufat et Samuel Coavoux (dir.),

Espaces et temps des jeux vidéo, 2012.

ISBN 978-2-917131-19-0

LITTÉRALITÉ

de

Jean-Marie GLEIZE

Achevé d'imprimer en janvier 2019

Imprimé en Europe

n° ISBN : 978-2-917131-38-1

1^{re} impression : 2015

2^e impression : Dépôt légal 1^{er} trimestre 2019

Poésie et figuration a initialement paru aux éditions du Seuil,
dans la collection « Pierres vives », en 1983.

À noir. Poésie et littéralité, a initialement paru aux éditions du Seuil,
dans la collection « Fiction et Cie » alors dirigée par Denis Roche, en 1992.

© Jean-Marie Gleize et Questions théoriques pour la présente édition.

L'éditeur remercie Sébastien Raimondi.

www.questions-theoriques.com

mail : questions.theoriques@gmail.com